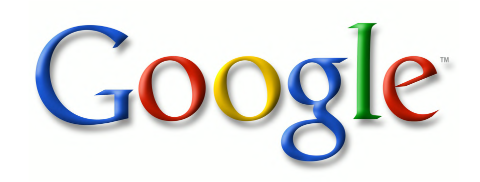






AAc 17
TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA



Presented by Miss S. L. Webster

AA c

ÉTUDES

LITTÉRAIRES, HISTORIQUES ET PHILOLOGIQUES,

sur les oeuvres éditées et inédites

DES POÈTES DE LANGUE D'OC.

Ouvrages du même Auteur :

Essai sur les Cours d'amour,
Par Frédéric DIEZ,
Professeur de Belles-Lettres à l'Université de Bonn, traduit et annoté par le baron Ferdinand de ROISIN ; in-8.°, 9 feuilles.

LES ROMANS EN PROSE
Des Cycles de la Table-Ronde et de Charlemagne,
Par J. W. SCHMIDT, traduit et annoté par le même ; in-8.°, 12 feuilles.

La Poésie des Troubadours,
Études littéraires, historiques & philologiques sur les œuvres éditées et inédites des Poètes de Langue d'Oc, par Frédéric DIEZ, professeur à l'Université de Bonn,
Traduit de l'Allemand
Et annoté par le baron Ferdinand de ROISIN ; 1 vol. in-8.°
Cet Ouvrage a été imprimé à 300 exemplaires.

LA CATHÉDRALE DE COLOGNE,
NOTICE ARCHÉOLOGIQUE SUR LES RESTAURATIONS,
Ensemble les travaux exécutés, en voie d'exécution ou projetés, pour l'achèvement intégral de ce monument, par le même.

LILLE. — TYP. VANACKERE.

LA POÉSIE

DES

TROUBADOURS,

Par Frédéric Diez,

PROFESSEUR DE BELLES-LETTRES A L'UNIVERSITÉ DE BONN,

Études traduites de l'allemand & annotées

Par le baron Ferdinand de Roisin,

Docteur en Droit et Philosophie,

CORRESPONDANT DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DE FRANCE POUR LES TRAVAUX HISTORIQUES, MEMBRE DE PLUSIEURS SOCIÉTÉS SAVANTES.



PARIS,

Jules LABITTE, Libraire, Quai Voltaire, 3.

LILLE,

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE DE VANACKERE, TYPOGRAPHE.

Grande Place, 7.

1845

AVANT-PROPOS

DU TRADUCTEUR.

Notre publication réalise une promesse faite dès longtemps; c'est un pas de plus dans une carrière d'utilité; car, nos amis de France et d'Allemagne le savent, nous cherchons à nous constituer l'interprète des doctes élucubrations germaniques, à nous accréditer comme intermédiaire entre les philologues et les archéologues de deux nations *qui semblent destinées à se compléter mutuellement* (1).

Il y aura tantôt dix ans que notre traduction fut entreprise et achevée sans désemparer. Mais à quel titre aborder un éditeur et désarmer sa juste méfiance? Il fallait gagner nos éperons, nous faire un nom modeste mais qui cessât d'être inconnu, lancer un ballon d'essai, c'est-à-dire élaborer quelques opuscules que l'indulgente bienveillance d'une société savante de province consentirait à admettre dans ses mémoires. Nous fîmes choix de l'*Essai sur les cours d'amour*, traité substantiel et, pensions-nous, le plus complet, le plus logique qui eût été écrit sur cette courtoise matière. Cet autre travail mené à fin, il se trouva que trop récemment familiarisé avec l'idiome de nos voisins, bien éloigné d'être comme le français aisément

(1) Die bestimmt zu sein scheinen sich gegenseitig zu ergänzen. Lettre de M. F. Wolf au traducteur.

traduisible dans toutes les langues, ou trop dominé par notre texte, il se trouva que nous avions traduit en français d'outre-Rhin. Redevenir écolier, oublier et apprendre, ce ne fut médiocre labeur. L'heure venue et crainte de récidive, nous recommençâmes comme si rien n'eût été fait.

Le succès de l'*Essai sur les cours d'amour* dépassa de bien loin nos espérances; nous nous attendions toutefois à voir quelque disciple de Raynouard relever le gant. Affermis dans notre système par d'imposantes adhésions, nous attendions avec quelque confiance cette lutte scientifique qui ne pouvait tourner qu'au profit même des vaincus; car avant tout la vérité; l'histoire n'est qu'à ce prix. Afin de la provoquer nous avions distribué des exemplaires accompagnés de lettres sur tous les points de la France; et l'on nous écrivait du midi : « Les cours d'amour ne peuvent rester sous le rude coup qui » leur est porté; il faut qu'elles sortent du tombeau pour » forcer les incrédules à croire à leur existence, ou bien » qu'elles se résignent à n'être plus que l'ombre de ce qu'une » réputation usurpée les avait faites, ainsi que le prétend le » critique d'outre-Rhin (1) ». N'était-ce pas le cas de fourbir ses armes ?

Les trouvères, qu'un spirituel médiéviste a tirés de l'oubli, nous venaient en aide. Dans notre nord *noblesce* s'entendait aussi à

....Jugier du mal d'amour qui blesce (2);

et là comme ailleurs : « les cours d'amour consistaient en des » arbitrages amiables, confiés à quelques personnes haut » placées qui décidaient des querelles d'amants et qui tran-

(1) Lettre de M. Edmond de la Plane, l'historien de Sistéron.

(2) Le dit des trois jugements.

» chaient les subtiles questions amoureuses qui leur étaient » déférées (1). » Nous pouvions en appeler aux Renier de Quaregnon, aux Adam de Givenchy, aux Jehan de Renty, à Gillebert de Berneville, évoquant la cause au tribunal même du petit Dieu, à l'instar du troubadour Bertholeme Zorgi; produire *le jugement du pauvre amant banny* défendu par l'avocat *Pitié* contre *Malebouche* et *Danger*, soutenus par maître *Chagrin*, avec plaidoiries *des gens d'amour*, réplique et duplique, — *les erreurs du jugement de l'amant banny* où la cour est présidée par un homme ; — *les erreurs du jugement de la dame sans mercy*, parodie complète des procédures judiciaires (2). — Hors de France : L'*histoire de Aurelio et Isabelle, fille du roi d'Escosse* (3) ; — Le *carcel de amor* (4) ; — Le *Wilhelm von Orleans* du minnesinger Rudolf von Ems, lequel nous montre à la suite d'un tournoi de six jours, la reine élue écoutant, durant une semaine, les plaintes des amants et prononçant en droit d'amour :

Dar âf sint sehs tage ê
Daz der turnei dâ ergê,
Und sezzent eine Künegin
Ir clag ze rihten under in,

(1) Voyez trouvères de la Flandre et du Tournaisis, p. 47. M. Dinaux s'était rencontré avec M. Diez.

(2) Voyez ces trois pièces dans le Romvart, de M. Keller de Tubinger.

(3) *Nouvellement traduit en quatre langues : italien, espaignol, françois et anglois, Bruxelles* 1608. M. Keller, possesseur d'un des rares exemplaires de cette édition, se demande si le lieu d'impression ne préjugerait pas d'un prototype flamand ? M. Mone dit effectivement que ce livre fut défendu en 1621, par l'évêque d'Anvers ; d'un autre côté, l'exemplaire porte l'approbation de la censure Anversoise. Mone déclare n'avoir eu en main aucune édition d'*Aurelio*, partant la réprobation épiscopale pouvait s'adresser à notre édition, et l'original flamand devient fort douteux. Une édition italienne de Milan 1521, porte : Composta da Gio de Fiori Fiamingo e tradotta in volgare da Lelio Aletifilo. Ceci indiquerait un original latin composé en Flandre. Voyez l'article de M. Keller sur les cours d'amour. Litteraturblatt, nº 27, 13 mars 1843. Sur les différentes éditions d'Aurelio, voy. Grässe Sagenkreisse des Mittelalters. P. 486. Dresden und Leipzig. 1842.

(4) Histoire amoureuse de *Leriano* et de *Laureola*, par Diégo de San Pedro, traduite en allemand, par L. Khueffsteinern, Hambourg 1660. L'édit. de l'original. Anvers 1546, débute par les *question de amor*. Voy. Litteraturblatt. Ibidem..

Von der wirt in der wochen
Minnen reht gesprochen,
Als dâ man rehte lêhenreht
Vor einem herren machet sleht (1)

Nous invoquions enfin le grand poète du moyen-âge allemand, ce Wolfram von Eschenbach, sérieux jusqu'à la mélancolie, imitateur qui procède par des créations, chevalier toujours pénétré de l'éminence de son ordre, dont l'œuvre formule toutes ces hautes idées intellectuelles de l'époque, qui réagissaient sur le corps social, par la double action du clergé et de la chevalerie.

Ouvrons le *Parzival*. Gamuret est le vainqueur du tournoi de la vesprée, prélude de celui du lendemain, où l'on disputera à fer émoulu, la main de la reine *Herzeleide*. Vainqueur! On le serait à moins, car il a désarçonné les rois *Hardeiss de Gascogne; Brandelidelein de Punturkois*, *Lahelein*, *Schaffilor d'Aragon*, tous noms qui auraient donné le frisson à Boileau. Aussi les vaincus sont-ils d'avis de ne pas recommencer et lui adjugent-ils le prix séance tenante. A peine l'heureux Gamuret est-il retiré dans sa tente que la reine vient le visiter en personne; mais notre héros éprouve de violents combats. Son amie d'enfance, la reine *Anflise* de France, l'invite, par un discret messager, à succéder à son défunt époux. Il a quitté sans congé le séjour enchanteur de *Sassamank*, dont la noire souveraine lui tient au cœur; mais après tout il n'est rien moins qu'insensible aux attraits de la belle Herzeleide. Loin de dissimuler ses perplexités, il plaide chaleureusement les intérêts des absentes. On se sépare, et le lendemain nouveaux débats, car la reine veut absolument être épousée,

(1) Roman manuscrit. Stuttgard. Voy. Litteraturblatt.

puisqu'elle a été gagnée. Le chevalier tient bon, et qu'advient-il ? « Comme l'aventure me le dit, conclut le poète, le cheva- » lier et la dame prirent arbitre sur leur plainte ...Le juge- » ment fut prononcé (1) » et exécuté ; car Parzival dut le jour à cette union.

Or, on le sait, Wolfram versifiait d'après Guiot le chanteur. Que ce dernier ait écrit en romane du nord ou du midi, l'important c'est qu'il nous retrace une coutume contemporaine, l'arbitrage en amour.

Telle eût été notre argumentation, mais la lice est restée déserte. Nul n'est venu, que nous sachions, toucher l'écu de l'humble tenant. Aurions-nous gain de cause ? Honneur en soit alors au fort joûteur ; nous n'avons guères été que le héraut d'armes. Au demeurant, serait-il bien à regretter que la question se vidât en ce sens ? Serait-ce un fleuron de moins à la couronne chevaleresque et galante du midi ?

Une femme qu'à l'instar des troubadours nous ferions reconnaître dans notre nord, sans la nommer, une femme qui se dévoue aux œuvres de charité, qui a des secours pour toutes les misères, des consolations pour toutes les larmes et poursuit cette noble tâche, alors qu'elle écrit d'admirables pages où se révèle un sentiment exquis du beau sous toutes ses formes, et plus encore ce sentiment mu par la fibre chrétienne et qui reporte l'âme vers celui dont toute beauté émane, la comtesse de L*** nous écrivait : « Il est des femmes peut-

(1) Parzival 95-27.

> Wie mir die aventüre sagt,
> Da nahm der Ritter und die Magd
> Schiedsrichter über ihre Klage :
> . . . .
> Man sprach diefs Urtheil zuhand.

trad. en allem. moderne du poète Simrock, T. 1 p. 103. Stuttgard et Tubingen, Cotta. 1842.

» être qui regretteront que vous ayez contesté l'existence de » ces institutions où on leur assignait un rôle si important. » Elles trouvent là sans doute une preuve nouvelle du pouvoir » social de leurs charmes. Je ne partage pas ces regrets. A » part le triomphe de la vérité, je vous rends grâce d'avoir » rendu à la femme du moyen-âge le seul rang qu'elle puisse » occuper. Si vous l'avez dépouillée d'un prestige, vous l'avez » revêtue de ce voile de convenance qui l'embellit sans la ca- » cher.

» Les cours d'amour permanentes nous montraient la » femme dans une attitude et des fonctions incompatibles » avec cette pudeur qui est la première de ses grâces. La » part que vous lui faites avec le savant professeur allemand, » me parait sinon aussi brillante du moins plus belle, c'est- » à-dire plus assortie à sa nature, à son caractère et à sa » destinée ».

Nos arrangements pris avec une librairie recommandable, celle de M. Vanackere de Lille, pour l'impression du présent ouvrage, il s'agissait d'y mettre la dernière main. Mais grâce aux investigations constantes et simultanées des philologues français et allemands, la science était en progrès. M. Diez entreprit la révision de son beau travail. Il en résulta non pas seulement des corrections et additions ; des pages entières furent remplacées ou modifiées. D'un autre côté la publication postérieure de M. Diez : « *Leben und Werke der troubadours* (les vies et les œuvres des troubadours), servant de complément à la première et nous offrant un nouveau butin, il convenait de réintégrer dans le corps de notre traduction tout ce qui pouvait éclairer la discussion, étayer les hypothèses de l'auteur, reproduire en notes les nombreux textes inédits et faire

suivre le tout d'un abrégé des biographies. Ainsi s'effectua le troisième remaniement de notre manuscrit, tel que nous le publions; c'est l'œuvre allemande renouvelée, complétée; jointe à l'*Essai sur les cours d'amour*, c'est pour les dilettanti ou ceux qui aspirent à l'être, un cours de littérature provençale ; pour les adeptes un mémoire à l'appui d'une demande en réhabilitation intentée à l'indifférence dédaigneuse des siècles derniers; c'est au banc des demandeurs, la révision consciencieuse des débats, l'exposé rationnel de nouveaux moyens; c'est en un mot une seconde exploration dans le territoire reconnu par Raynouard. Le digne émule du grand maître vérifie les jalons d'attente, affermit les uns, transplante les autres, en pose à son tour, et agrandit ainsi le domaine acquis.

Nos suppressions portent uniquement sur nos propres annotations, éliminées, faute de place, et sur la préface de l'auteur. Il s'agissait ici, pour M. Diez, d'initier ses compatriotes aux travaux de ses devanciers : le cardinal Bembo, studieux biographe, mais dont les *proses* restèrent en manuscrit, — Jehan de Nostre-Dame, ce grand anachroniseur dont les moindres assertions doivent être éprouvées à la pierre de touche de la critique historique, — Crescimbeni, premier éditeur de poésies occitaniennes dans la langue originale ; mais textes fautifs et traductions erronnées du fait de Salvini, — le chanoine de Girone, Bastero, méditant un glossaire avec texte sur le plan de la Crusca et n'arrivant qu'à faire paraître son premier volume, en quelque sorte l'introduction à l'ouvrage, — La Curne de Ste-Palaye, qui dévouant sa vie, ses ressources à accumuler l'immense dossier, jette le monde littéraire dans l'attente et succombe littéralement accablé sous le poids de ses in-folios. Mais ce bon abbé Millot s'empresse d'aller au secours de l'ami

qu'une vieillesse anticipée exclut de l'arène, sans savoir un mot de provençal, et s'épargnant, comme il le dit fort bien, l'ennui de nouvelles rcherches, il accommode les troubadours à la moderne, avec force considérations de son cru. Ainsi vint au jour cette *Histoire littéraire* connue de tant de lecteurs. La tentative de S[te]-Palaye n'avait pas complètement échoué; mais à travers le voile, l'on n'apercevait que la pâle silhouette de la muse occitanienne. Millot se restreignant au point de vue littéraire, se souciait peu de dissiper les ténèbres philologiques. Le dirons-nous à la satisfaction de bien des lecteurs, trouvant qu'on en avait fait assez, faute de réfléchir que la possession pure et simple d'une histoire littéraire sans la littérature elle-même est un mince avoir. Raynouard apparut et la lumière se fit.

M. Diez professe une haute estime pour les travaux de ce profond linguiste; seulement il regrette, dans le *Choix de poésies*, l'absence des variantes capitales. Il regrette cette lacune que laisse nécessairement après elle l'anthologie la mieux combinée, car l'on n'a en vue que des corps avancés; l'œil inquiet cherche la bataille, cette phalange ensevelie dans la poussière des bibliothèques. La poésie provençale est sociable de sa nature; il y a contact incessant et manifeste entre les poètes, soit dans le commerce de la vie, soit dans l'exercice de l'art; des fils corrélatifs sillonnent en tout sens le tissus de leurs œuvres, des allusions sans nombre aiguillonnent une curiosité qui ne trouve à se satisfaire que par la voie des rapprochements. Bref, l'exhibition complète de tout ce répertoire oublié, peut seule contenter les vrais amis de l'art.

Après le *Choix de poésies*, vinrent les ingénieuses *observations sur la langue provençale* de M. de Schlegel, le *Parnasse*

occitanien de Rochegude; enfin l'ouvrage de M. Diez (1) : « Je » parlerai peu de mon livre, nous dit-il; qu'il plaide sa propre » cause. Il n'entrait nullement dans ma pensée de coordonner » un traité esthétique, la troisième partie elle-même est moins » un exposé critique qu'une explanation de la poésie chan- » sonnière. Avant tout, je me suis appliqué à ressaisir les traits » distinctifs, les rapports qui caractérisent chez les Proven- » çaux le culte de l'art, la condition sociale des poètes, à évo- » quer ce passé à l'aide des témoignages les plus dignes de foi. » Pour atteindre ce but, deux choses étaient nécessaires. L'étude » de la langue et celle des manuscrits. La grammaire de Ray- » nouard me servit à souhait; mais le trop insuffisant glossaire » de Rochegude n'avait point encore paru; force était de me créer » l'indispensable auxiliaire. Ce travail préparatoire donna lieu » au traité grammatical inséré à la fin du volume comme in- » hérent au sujet. Un séjour à Paris (1824), me mit à même de » consulter les manuscrits de la bibliothèque royale; et je le » dis sans exagération, je pris la peine de les méditer vers par

(1) Depuis lors ont paru : en France, outre le *Léxique roman* de Raynouard, connu de tous, mais où l'on n'a pas fait un seul emploi des textes édités dans le second ouvrage de Diez; l'*histoire de la langue romane* (roman provençal), par Francisque Mandet, 1840; 2° l'*histoire des langues romanes et de leur littérature*, etc.; par M. Bruce Whyte, 1841. L'une n'apprend rien de nouveau. L'autre apprendrait de fort étranges choses, si possible était de les admettre; toutes deux prouvent l'opportunité de notre publication. M. Guessard a rendu un véritable service en éditant les deux grammaires, le *Donatus provincialis* et la *Dreita maniera de trobar*. M. Francisque Michel nous a mande s'occuper d'éditer le roman de *Flamenca*. — En Italie : *Osservazioni sulla Poesia de Trovadori, Modena*, 1829. Par. Ch. Galvani. Nous n'avons pu, quant à présent, nous procurer un exemplaire de ce livre d'un très-haut intérêt; nous venons d'apprendre, au surplus, que l'auteur prépare un second travail sur la langue et la littérature occitanienne. *Ricerche storiche intorno di trovatori provenzali accolti ed onorati nella corte dei marchesi d'Este nel secolo XIII, Modena*, 1844, par l'abbé Celestino Cavedoni, autre publication que nous regrettons de ne pas connaître, et d'autant plus qu'elle contient des notices historiques, de nouveaux extraits du célèbre manuscrit de Modène, ou du moins des variantes à consulter. En Allemagne, M. Diez a terminé l'impression de sa *Grammaire des langues romanes*, trois vol. in-8.° Ch. Hauschild en a extrait un glossaire étymologique de la langue française, broch. in-12, Leipzig, 1844. — Quant au livre de M. Brinckmayer : *Die provenzalischen Troubabours, Halle*, 1844, à quoi bon faire aujourd'hui en Allemagne un pastiche d'après Raynouard ?

» vers dans l'espoir de recueillir une induction, une remarque
» nouvelle.

» L'orthographe des noms propres me causa quelque hési-
» tation, je me suis fait une règle de conserver celle des
» prénoms et de supprimer l'*s* ou le *z* lorsque ces lettres
» désignent le nominatif (Rambaut-z), contrairement à l'usage
» des Français, qui écrivent d'une part Rambaut, de l'autre
» Marcabru-s Peirol-s. Quant aux noms géographiques an-
» nexés aux prénoms, je me suis conformé au vocabulaire
» actuel, substituant *Orange* à *Aurengua*. On écrit en Alle-
» mand, *Konrad de Wurzburg* et non *Wiurzeburc*.

» Certaines matières ont été à dessein écartées de mon
» cadre, par exemple, l'institution des jeux floraux de
» Toulouse, en affinité avec la poésie provençale, bien
» qu'en dehors du cycle des torubadours. On nous promet de
» nouveaux éclaircissements sur cette célèbre académie, et
» j'incline peu aux redites. Quant à l'hypothèse de l'origine
» arabe de la poésie provençale, la discussion comporterait
» la connaissance des deux littératures. Néanmoins, il appert
» clairement, ce semble, que les partisans de l'influence
» arabe se sont fourvoyés en n'envisageant qu'une face de la
» question, et ont planté un drapeau qui rallie peu de défen-
» seurs. »

Eu égard aux biographies, M. Diez avait par devers lui Bastero, Millot, Papon, Ginguené; c'est assez dire que son livre est le fruit de nouvelles et laborieuses recherches, et n'a guère de commun avec celui de Millot que le sujet.

La grande difficulté est ici, que trop souvent nos poètes ne désignent les personnages que d'une manière fort obscure, ou se contentent d'une imperceptible allusion, suffisante sans doute

à leurs contemporains. L'illustration des chansons historiques exige donc une connaissance approfondie de l'histoire locale et des généalogies des maisons de France et d'Italie (1). Etablir l'ordre chronologique parmi les chansons d'amour, assigner chacune d'elles à la dame dont le poète célèbre les perfections ou conjure les rigueurs, est une énigme parfois insoluble, mais toujours une œuvre de patience, attendu l'invariable coutume des mutations de service, l'inconstance naturelle ou forcée des troubadours. Ajoutez encore l'intelligence des textes entravée par la multiplicité d'homonymes, par la présence de mots, qui, tout en conservant leur signification primitive, se plient avec le temps à des acceptions fort diverses, inconnues aux dialectes néo-latins postérieurs, par une étrangeté de constructions et de tournures qui va jusqu'à se faire un jeu de toute règle. Réellement la langue provençale est, sous la plume d'un poète, l'une des plus ardues à comprendre.

Les sources véritablement utiles au biographe sont :

I. Les notices manuscrites. Qu'il faille se garder de leur accorder confiance entière, c'est ce que M. Diez démontre à chaque page; leur dénier une valeur historique réelle et résultant de leur origine, serait un autre travers. Il en est d'elles comme de ces chroniques tant de fois sujettes à rectification. L'essentiel, c'est que bon nombre portent le caractère de documents. Ainsi lisons-nous dans la notice sur notre gentil Bernard : « Le comte Ebles de Ventadour, fils de la vicomtesse qui fut » aimée de Bernard, m'a conté à moi, Uc de St-Cyr, ce que » j'ai fait écrire sur ce troubadour. » — Dans la vie de Savaric de Mauléon : « Et sachez que moi, Uc de St-Cyr, qui

(1) L'*Histoire générale de Languedoc* et l'*Art de vérifier les Dates* sont ici d'un grand secours.

» ai écrit cette histoire, j'ai été le messager, » Le reste des notices, hors une seule que s'attribue un certain Nîmois, Miquel de la Tour (R. V. 302), garde l'anonyme; plusieurs appartiennent vraisemblablement à Uc de St-Cyr, d'autres s'autorisent d'un contemporain du poète. « Peire d'Auvergne, est-il dit, « vécut longtemps dans le monde avec honneur, » comme me le disait le dauphin d'Auvergne, né de son » temps. » — Ou bien encore le biographe se déclare témoin oculaire : « J'ai vu et entendu tout ce que je vous raconte de » lui (Cadenet). » La notice sur Bertrand de Born remonte tout au moins à la seconde moitié du XIIIe siècle, car Dante s'en sert presque textuellement dans son Enfer. Les biographies ne doivent dater que de l'ère des recueils de chansons; ce qui nous reporte, cela s'entend de soi, aux meilleurs temps de la poésie provençale. Folquet de Lunel parle d'un recueil de chansons entre les mains du comte de Rhodez (Hist. litt. des Troub., T. II, 145). Mais nous en avons d'antérieurs, selon Tiraboschi (Storia III. 362. IV. 350.) ; l'un de l'année 1254, l'autre de 1268. Il est digne de remarque qu'à peu d'exceptions près, les notices, annexées aux recueils de chansons indépendants les uns des autres, concordent entre elles ; tout nous indique donc une source primitive dont les anthologues d'alors reconnaissaient l'authenticité, mais à dater du commencement du XIVe siècle, l'intérêt de l'auditoire n'allait plus jusqu'à s'enquérir des destinées du poète, car les productions des troubadours postérieurs, trouvent place dans les recueils, sans être accompagnées de notices. Les biographes puisaient dans les chansons, dans les commentaires des auteurs, commentaires propagés par les jongleurs et parfois altérés ou mêmes inventés par ces derniers. On nous apprend de Guillaume de la Tour, que ses prologues

REMARQUES PRÉLIMINAIRES.

On désigne communément sous le nom de *troubadours*, les poëtes qui dans le cours du XII.e et du XIII.e siècles versifièrent en langue provençale.

Ce n'est point ici le lieu de développer l'origine et le caractère d'un idiome relevant du domaine de la langue latine; bornons-nous à remarquer qu'entre les différents dialectes romans écrits, il se distingue par l'artifice de sa construction grammaticale, et par l'époque prématurée de son développement littéraire.

Mais un point essentiel à déterminer pour parvenir à reconnaître la véritable, la légitime patrie de la poésie des troubadours et qui n'importe pas moins à leur histoire, c'est la circonscription du territoire provençal.

Le dialecte des troubadours, indigène au sud de la France comme à l'est de l'Espagne, n'atteignit à la condition de langue écrite que dans la première de ces deux contrées. Il n'est pas aisé de lui assigner ses limites au nord, bien qu'il soit avéré que la langue romane divisait la France en deux idiomes; l'un septentrional, l'autre méridional. Néanmoins, sur des inductions passablement fondées, nous croyons pouvoir tracer la ligne de démarcation à partir de la Sèvre niortaise, tirant sur la pointe du lac de Genève, et partageant ainsi la France en deux moitiés inégales (1).

(1) Voyez une note d'un savant jurisconsulte de Douai, M. Tailliar. *Notice sur la langue romane d'oïl*. — Convaincue de l'importance des démarcations linguistiques, la *Commission historique du Nord*, et sur notre proposition, a décidé que le *tracé topographique de la ligne*

A l'appui de cette hypothèse, nous produirons le témoignage d'un troubadour : Albert de Sisteron divise les populations françaises, eu égard à leur langage, en Catalans et Français, subdivise les premiers en Gascons, Provençaux, Limousins, Auvergnats, Viennois, et distingue chez les autres, selon son expression, les deux territoires des rois de France et d'Angleterre (1 ; ce qui veut dire l'ancienne France et le Poitou. Cette dernière province donna le jour à un célèbre troubadour, mais n'en était pas moins en dehors des limites du dialecte méridional; car un poëte provençal nous déclare ne parler ni le frison, ni le normand, ni le breton, ni le poitevin (2). En Espagne, l'idiome prédominait en Aragon, en Catalogne, à Valence, à Murcie, s'étendait au-delà des îles Baléares, et se maintint avec assez de pureté dans cette même étendue territoriale, jusqu'au temps de Bastero

de démarcation entre les langues française et flamande, dans le département, serait l'objet d'un travail spécial. A cet effet, un questionnaire a été adressé aux maires des villes et des communes. La Belgique offrant une exploration analogue, nous nous sommes adressés à nos honorables collègues de la société *des sciences, des arts et des lettres du Hainaut*. La question a été mise au concours. Nous aurons donc, quelque jour, le tracé depuis Boulogne jusqu'à Maëstricht; de telles recherches faciliteront, croyons-nous, la solution de problèmes intéressants. (*Trad.*)

(1) Albert pose à un autre poëte la question suivante :

Monges, digatz, segon vostra sciensa,
Qual valon mais Catalan o Frances,
E me de sai Guascuenha e Proensa
E Limozin, Alvernh'e Vianes,
E de lai met la terra dels dos reis. R. IV. 38.

Comparez : La Curne de S.te-Palaye, dans les *Mém. de l'acad. des inscriptions*. Tom. XXIV. p. 681.

(2) Peire Cardinal. R. V. 384 :

Mas ieu non ai lengua friza ni breta,
Ni non parli norman ni peitavi...

Il entend dire qu'il ne parle ni l'allemand, ni le breton, ni le français, ni le langage mêlé du Poitou. — Ce dialecte peut être considéré comme le point de jonction entre les deux langues du nord et du midi; voyez la préface du livre des rois, par M. Le Roux de Lincy. (*Trad.*)

(1724)(1); alors qu'il avait totalement dégénéré dans le midi de la France; phénomène rationellement expliqué par l'isolement de la Catalogne et de l'Aragon, même après leur réunion à la Castille et par l'invasion croissante du dialecte français dans le midi, conséquence de la fusion politique.

Recherchons l'origine et la signification du nom de Provence.

Il dérive d'une dénomination romaine du sud-est de la France. Un peu avant la seconde guerre punique, les Romains entrèrent en relations avec le littoral méridional de la France. Vainqueurs de Carthage, ils ne devaient pas tarder à planter leur aigle aux pieds des Pyrénées. Cette Gaule romaine transalpine fut appelée *Provincia*, la province, nom qui lui resta, même après que César eut subjugué le reste des Gaules. Auguste divisa les conquêtes du grand capitaine en quatre districts, et la *provincia romana* ou *Gallia narbonensis* (du nom de sa capitale Narbonne), dont la délimitation manquait jusque là de fixité, comprit, outre la Provence, le Dauphiné, la Savoie, le Roussillon, Foix et finalement tout le Languedoc à l'exception de Belley, du Gévaudan. La moitié occidentale du midi des Gaules reçut le nom d'Aquitaine. Plusieurs siècles après, vraisemblablement sous Constantin-le-Grand, une nouvelle répartition des Gaules démembra la province en quatre parts.

Puis vint au commencement du V[e] siècle l'irruption des Visigoths; ces barbares et les Bourguignons se partagent la riche proie, et c'est seulement alors que la déno-

(1) Elle y survit, dit Bastero : « poco meno che nel suo intero essere. » Voyez *Crusca provenzale*, p. 21. Nostradamus signale déjà sa pleine décadence dans le midi de la France. *Vies* p. 18. Raynouard dit, dans le *Journal des Savants*, 1824, p. 175 : C'est une sorte de phénomène littéraire que cet idiome, qui jusqu'au XIV.[e] siècle n'avait éprouvé aucune altération importante, soit devenu presque méconnaissable dans les patois actuels. »

mination *provincia* ou *provence* perd sa signification. Mais au IX[e] siècle, elle recouvre une acception politique. En 855, le Carlovingien Lothaire, descendant de Louis-le-Débonnaire, érigeait pour son fils un royaume de ce nom, lequel englobait, outre la Provence proprement dite, le duché de Lyon, une partie du Viennois, le Vivarais et Uzès. Cette royauté s'éteignit à la mort prématurée du monarque, pour se reconstituer quelques années après, nouvelle de formes et d'éléments. Charles-le-Chauve, en 876, nomme le comte Bozon d'Autun, son beau frère, au gouvernement de la Provence et de la Lombardie, en lui accordant le titre de roi. Mais Charles meurt (879); et le nouveau feudataire, secouant l'hommage, se déclare roi indépendant. Cet autre royaume, auquel on donna plus tard le nom d'Arles sa capitale, comprenait d'une part le territoire entre le Rhône et les Alpes, ainsi que la Savoie, de l'autre, la contrée entre la côte maritime et Lyon : la Franche-Comté même y était annexée. Réuni l'an 933 à la Bourgogne, il dut subir la même destinée et passer en 1032 aux mains de Conrad-le-Salien, héritier du faible et dernier roi Rodolphe III. Dès-lors ce vaste domaine relevait de la suzeraineté germanique; joug léger, on le conçoit, attendu l'éloignement d'un maître, lequel n'était médiocrement empêché des soins de son empire. D'ailleurs, les comtes de Provence, au commencement du XI[e] siècle, parvinrent à se rendre indépendants; et dès ce moment le nom Provence acquiert l'acception restreinte et proprement dite que nous lui attribuerons dans cet ouvrage.

Circonstance digne de remarque: ni le comté, ni le royaume de Provence ne s'étendaient au-delà de la rive

droite du Rhône, tandis que la province romaine embrassait tout le territoire entre le Var et les Pyrénées. En outre et politiquement parlant, jamais la France méridionale ne fut appelée Provence (les romains désignaient la partie occidentale par le nom d'Aquitaine). D'où vient donc qu'à l'époque des croisades, on a compris tous les méridionaux sous la dénomination de Provençaux? Car tel est l'usage, non-seulement des historiens du temps (1), mais encore des troubadours. Dans une chanson de défi, (2), Raimon de Miraval maintient que les Provençaux sont plus vaillants que les Lombards; en arrachant leur patrie à la domination de Montfort, ils l'ont rendue à leur comte légitime. Nécessairement il n'est pas question des seuls habitants du comté de Provence entre le Rhône et le Var, mais collectivement des diverses populations dépendantes du comte de Toulouse.

Il n'existait pas de ligne de démarcation politique entre les peuples parlant le provençal et le français; mais la langue suffisait à établir une distinction; car après les idées, c'est le langage qui détermine la nationalité. Joignez-y l'antithèse de caractère; les deux littératures en font foi; des écrivains contemporains en ont vigoureusement moulé l'empreinte; et s'ils n'ont reproduit le contraste avec une exactitude rigoureuse, du moins en avaient-ils la conscience (3). Le nom de *provençaux*

(1) Les historiens distinguent Francigenæ et Provinciales. Omnes de Burgundia et Alvernia et Vasconia et Gothia Provinciales appellabantur, ceteri vero Francigenæ. Raym. de Agiles *hist. hierosol*. p. 144. — Habebat juxta se positum Aquitanicum quendam, quem nos Provincialem vocamus. Roberti *hist. hierosol*. lib. VII., p. 63 comp. *hist. de Languedoc*. tom. II p. 246.

(2) Raynouard donne des fragments de cette tenson. V. 71.

(3) Raduphus Cadomensis trace un parallèle remarquable des deux nations, vers 1110 : Gentis hujus (Francorum) sublimis est oculus, spiritus ferox, promtæ ad arma dextræ, cæterum ad spargendum prodigæ, ad congregandum ignavæ. His, quantum anati galline, Pro-

appliqué aux français du midi pouvait être une réminiscence de la *provincia romana*, titre de servitude imposé par les vainqueurs, ou plus vraisemblablement il y avait intention politique, c'était un trait d'opposition anti-française. La Provence, ne se courbant qu'à contre-cœur sous le sceptre carlovingien, croyait ainsi se poser en étrangère en face de sa rivale.

Au surplus, il ne semblerait pas que cette dénomination fût la prédominante; souvent les troubadours n'entendent désigner que le comté; et nous avons vu l'un d'eux diviser les populations françaises, eu égard à leur idiome, en Catalans et en Français. Quant à la distinction empruntée au signe de l'affirmation (*oc* dans le midi, *oïl* dant le nord), *langue d'oc*, *langue d'oïl*, elle est postérieure, bien qu'à l'occasion de l'entrée des Français en Catalogne, un troubadour fasse déjà un rapprochement hostile entre les deux monosyllabes. « Bientôt, dit-il, les » troubadours apprendront à connaître les lys, rejetons » d'une noble semence; et l'on entendra en Aragon *oïl* » et *nenil*, au lieu d'*oc* et de *no* (1). »

Mais quel était au moyen-âge le nom usuel pour

vinciales moribus, animis, cultu, victu adversabantur, parce vivendo, sollicite perscrutando, laboriferi : sed ne verum taceam, minus bellicosi. Muliebre quiddam esse, ajunt, et tanquam vile rejiciunt corporis ornatum, equorum ornatui, invigilant et mulorum, Sedulitas illorum tempore famis multo plus juvit, quam gentes plurimæ bellare promtiores : ii, ubi deerat panis, contenti radicibus durabant, siliquas non aspernantes, eorum dextræ longi gerulæ ferri, cum quo intra viscera terræ annonam fascinabantur, indè est, quod adhuc puerorum decantat nænia : Franci ad bella, Provinciales ad victualia. *Gesta Tancredi* cap. 61. Comp. *Hist. de Languedoc,* t. II. p. 247. Eichorn : *Geschichte der Cultur* II. *Erlauterungen*. p. 73.

(1) Bernard d'Auriac. R. IV. 241.

Et auziran dire per Arago
Oïl e nenil en luec d'oc e de no

La province de Languedoc a tire son nom de sa langue, le fait est connu. Ce qui l'est moins c'est qu'on a dit autrefois avec raison *la* Languedoc. Voyez Catel. *Mém. hist. de Languedoc*, lib. I. c. I. — Bastero p. 15.

désigner la langue des troubadours? Était-ce comme de nos jours, *provençal?*

Les poëtes ne disaient jamais autrement que *lengua romana*, par abréviation *romans*, nom qui s'étendait à tous les dialectes néolatins. Les conquérants germains appelaient en masse romains, tous les habitants des provinces occidentales de l'empire : de là vient le nom de *roman* affecté à leur idiome. Dans le principe, la dénomination pouvait suffire ; car partout elle n'avait pour ainsi dire à exprimer qu'une seule et même chose ; mais plus tard, alors que les dialectes commencèrent à diverger, à s'individualiser d'une manière tranchée, on éprouva le besoin de dénominations spéciales. Il ne paraît pas qu'on soit pleinement tombé d'accord au sujet du dialecte du midi; car mainte fois on emprunte le nom d'autres provinces. Un témoignage important est celui de Raimon Vidal, poëte et grammairien; il qualifie le Provençal de *Limosin*. « Tout homme qui veut s'adonner à la poésie » doit premièrement savoir que nul idiome n'est notre » droit et naturel langage, hormis celui qu'on parle en » Limosin, en Provence, en Auvergne et en Quercy. Or, » quand je vous parle de Limosin, vous devez entendre » ces mêmes contrées ainsi que tous les territoires voisins » et intermédiaires ; et tout homme né et élevé dans ces » parages parle naturellement et correctement notre » langue (1). » Observez que Vidal ne dit mot de l'Aragon

(1) Totz hom qe vol trobar ni entendre deu, primierament saber que neguna parladura non es naturals ni dreta del nostre lengatge, mas aquela de Lemozi, et de Proenza e d'Alvergna e de Cærsin. Perque eu vos dic, que quant ren parlarai de lemosin, que totas estas terras entendats totas lor vezinas e totas cellas que son entre ellas, et tot l'ome que en aquellas terras son nat ni norit, an la parladura natural e dreta. Bastero p. 5. — Le *Ms* de Paris porte mas aquela de *franza* ad de Lemozi. L'œil clairvoyant de M. Guessard a reconnu là une faute de copiste. Voy. *Grammqires romanes inédites du XIII S.* Paris 1840. (*Trad.*)

ni de la Catalogne, bien que le roman y régnât comme en Limousin. On peut en conclure qu'on ne l'y parlait pas avec la même pureté. Le plus ancien historien de la poésie espagnole, le marquis de Santillane (né en 1398), se sert de l'expression limosine, et beaucoup d'autres l'ont fait après lui (1). A vrai dire, le terme manque de justesse, car pourrions-nous supposer qu'on parlât plus correctement en Limousin qu'ailleurs ? Vidal lui-même se garde de l'avancer. Un fait incontestable, c'est que l'on a dit également *provençal;* témoin le Dante, contemporain des troubadours, à cela près que son étoile scintillait à l'horizon au moment même où celle de nos poètes projetait ses mourantes clartés (2). Une ancienne grammaire est intitulée *Donatus provincialis;* et dans une vie du poëte Ferrari, écrite très-certainement au temps du Dante, il est rapporté que ce troubadour, italien de naissance, entendait parfaitement le provençal (2). Que si l'on considère que cette dernière locution dérivée de *Provence,* dans le sens de France méridionale, formule une idée collective, on inclinera à lui accorder la préférence, et d'autant plus que c'est se conformer à l'usage prédominant.

La critique moderne a produit le nom d'*occitanien*, emprunté à la basse latinité, *occitania* (pays de la langue d'occident de *oc* et de *citare*). Le nom est caractéristique, mais il lui manque la sanction de l'histoire.

(1) Sanchez *colleccion de poesias castellanas,* T. I, p. LV. LVI.

(2) Convito. Venez Zatta. p. 78. voy. encore *cento novelle centiche,* nov. 79.

(3) E meill entendet la langua proensal. R. V. 147.

PREMIÈRE PARTIE.

Esprit et destinées de la Poésie.

ORIGINE.

Les commencements de l'histoire des troubadours se dérobent sous le voile qui recouvre les premiers temps historiques. Çà et là, dans un nébuleux lointain, se dessinent quelques profils..., vision trop indistincte pour en saisir l'ensemble.

D'une part, la littérature latine abaisse à peine un regard sur la poésie nationale, cette sœur trop indigne ; daigne-t-elle lui accorder mention, c'est d'une manière si géné-

rale, si insouciante, qu'on n'en retire que bien peu d'inductions fécondes. D'un autre côté, la poésie artistique au temps de son adolescence, et c'est l'ordinaire, n'a pas gardé souvenir de son berceau ; et durant cette période où il lui est donné de s'étudier, elle-même se trouve avoir mis en oubli son origine, aussi bien que les destinées de son enfance. L'histoire des *Minnesinger*, moins hypothétique, attendu les témoignages de nombreux écrits en moyen allemand, a donné carrière aux assertions les plus contradictoires. Ne sont-elles pas bien autrement imminentes là où il y a, pour ainsi dire, manque absolu de données et de documents? L'analogie est frappante entre les poésies de cour allemande et provençale ; néanmoins ce rapprochement ne saurait nous venir en aide. Identiques de caractère, ces deux apparitions du passé, d'aussi loin que nous puissions en revoir, cheminent dans les mêmes voies, partagent les mêmes destinées; mais il ne suit pas de là qu'elles aient eu le même point de départ.

Le plus sûr serait donc de prendre la question là où elle se laisse aborder par la critique, en d'autres termes, d'envisager la condition sociale des troubadours, leurs productions artistiques, ensemble les péripéties qu'éprouva la poésie provençale, à partir de la brillante période de sa floraison, jusqu'à celle que marque sa décadence. Sous ce point de vue, les œuvres de nos poëtes offrent toutes les notions désirables. Combien ne doit-on pas surtout apprécier ces enseignements didactiques qu'ils semblent formuler en faveur de ces auxiliaires de l'art dont le rôle se bornait au débit vocal de la poésie !

Mais l'histoire primitive de cette littérature est en

somme trop importante, les jalons de reconnaissance, bien que rares et disséminés, sont trop significatifs pour ne pas tenter une exploration dans ce champ ouvert à la science.

La poésie populaire est partout la primitive : son caractère est la simplicité d'exposition sous la forme métrique (1). Indigène chez tous les peuples, son action est la plus intense durant cette période où la croyance au merveilleux, la propension aux gestes aventureux se joignent au sensualisme, à la joyeuseté du caractère national. Aussi obtient-elle alors un culte ardent et passionné. Au sein de la société se forme une classe particulière de chanteurs ambulants, colporteurs de récits, de chansons anciennes et nouvelles, débités avec accompagnement musical. Il en était ainsi au moyen-âge, avant, pendant et après l'ère des troubadours. La poésie populaire était goûtée par la masse entière de la nation, et intelligible à tous, sans distinction de rang; car joueurs d'instruments et chanteurs de tréteaux s'exécutaient pour le prolétaire comme pour le grand seigneur. A dater du VIII[e] siècle, les historiens invectivent durement contre ces misérables coureurs de grand'route, les traitant de *joculatores, ministrales, ministellæ, scurræ, mimi*, et autres noms injurieux, s'élevant à l'envi contre la générosité des grands et des

(1) Il est démontré maintenant, dit M. Wolf. (*über die Lais Sequenzen und Leiche* Heide berg 184 p. 14) Que partout et en tout temps la poésie populaire se développe antérieurement à la poésie artistique, et conjointement avec elle. 2.° Que les lignes ou vers rhythmiques (par opposition aux vers quantitatifs ou proprement métriques, aux vers isométriques mesurés par l'inflexion de la voix ou le nombre des syllabes), constituent un des traits caractéristiques de la poésie populaire la plus reculée. — Aussi les grammairiens ont-ils échoué à retrouver le schême métrique, un et invariable du vers dit *Saturnien*. La philologie allemande de nos jours a éclairé la question. Nous recommandons à nos lecteurs un opuscule de MM. Duentzer et Lersch, professeurs adjoints à l'université de Bonn. *De versu quem vocant Saturnium. Bonn*, 1838.... Néanmoins l'opinion contraire compte encore des partisans. *(Trad.)*

princes envers des êtres aussi abjects (1). Chanteurs et musiciens, ces derniers exerçaient également la vile profession de faiseur de tours. Où trouver meilleur accueil que chez ces populations allègres, impressionnables, de la côte méridionale de France? Ils erraient donc par troupes, de ville en ville, de château en château où leur gai savoir récoltait de riches présents. C'est ce qui fait dire avec amertume à un poëte français du XIII[e] siècle :

Quar quant li buens rois Carlemaine,
Or toute mise a son demaine,
Provence qui mult est plentive
De vins, de bois, d'aigue de rive,
As leceours, as menestreux,
Qui sont anques luxurieux,
Le donna toute e departi.
(Philip. Mouskes.)

Somme toute, le chant de tréteaux constituait la poésie nationale du moyen-âge primitif; ne devait-elle pas dès-lors reproduire l'esprit grossier de l'époque ?

Avec le temps, un fait inaperçu d'abord vient fonder une période nouvelle dans l'histoire du moyen-âge. Cette rudesse inculte qui caractérise la noblesse jusqu'au XI[e]

(1) Voyez du Fresne aux mots *jocista, jocularis, joculator, ministelli.* — Le traité de Muratori dans ses *Antiquitates italicæ,* T. II, p. 832, *de spectaculis et ludis publicis medii ævi.* Entre les témoignages rapportés, nous remarquons, anno 791 : Nescit homo, qui histriones et mimos et saltatores introducit in domum suam, quam magna eos immundorum sequitur turba spirituum. Alcuinus Albinus ep. 107-836 : inebriat histriones, mimos, turpissimosque et vanissimos joculatores. Agobardus, Lugd. episcop.— 1039; Boniface, marquis de Toscane, s'étant uni à Béatrice de Lorraine, le moine Donizo écrit à cette occasion, *Vita Mathildis,* I. 9.

Timpana cum citharis, stivisque lyrisque sonant heic,
Ac dedit insignis dux præmia maxima mimis.

L'annaliste Saxo rapporte, à propos des noces de l'empereur Henri III et d'Agnès de Poitou: « Infinitam multitudinem histrionum et joculatorum sine cibo et muneribus vacuam et mœrentem abire permisit. »

siècle, s'humanise, s'adoucit peu à peu pour faire place à une manière de vivre plus raffinée, moins matérielle, intrônisée maintenant dans la demeure des princes et des grands. L'histoire l'affirme; ce raffinement connu sous le nom d'esprit chevaleresque, propagé par l'institution même de l'ordre de la chevalerie, vers le milieu du XI[e] siècle, atteignit à son entier développement sous l'influence des croisades.

Un fait comportant une ère nouvelle ne pouvait s'accomplir sans susciter un nouvel esprit dans la poésie. Le chant de tréteaux était désormais inhabile à satisfaire les exigences d'une noblesse qui aspirait à des jouissances poétiques plus délicates; et voici qu'une poésie mieux élevée, plus savante, plus riche de forme surgit du sein même de la pensée chevaleresque pour réagir à son tour puissamment sur elle.

La France méridionale fut sa première patrie; cette belle contrée, dotée de tous les charmes d'un ciel estival, et l'emportant pour ainsi dire sur le reste de l'Europe en civilisation, en bien-être, en félicité intérieure, fut le berceau de l'esprit chevaleresque qui devait s'allier là plus tôt et plus intimement qu'ailleurs aux jouissances de la vie, à l'amour de la gloire, au culte des femmes, triple élément de la poésie artistique. A peine la croisade avait-elle donné le branle à l'Europe chrétienne, que déjà l'esprit chevaleresque était parvenu en Provence à sa pleine maturité; et la poésie chevaleresque marquait de son empreinte les productions de Peire Rogier et de ses contemporains. L'année 1140 peut nous représenter l'époque de développement. Toutefois nous remonterons maintes autres décades. Les chansons du célèbre comte de

Poitiers, l'un des premiers croisés, nous font assister en quelque sorte à la naissance d'une poésie dont l'effort visible et avoué vers l'art n'exclut point encore la haute simplicité. Notre poète ne connaît que bien peu de mètres divers; la structure de sa strophe, essentiellement bornée, se reproduit la même dans la plupart de ses chansons. Il ne se glorifie pas moins de son habileté, et nous vante le laboratoire où se fabriquent ses poésies : « belles en couleur et fleur du métier. » (1) Evidemment les dernières n'ont point encore fait scission avec le méplat du chant populaire; elles accusent l'esprit maternel et peuvent ainsi servir à marquer la transition d'un genre à l'autre.

Nul témoignage n'autorise à admettre une ancienneté plus reculée; et les troubadours eux-mêmes, qui en réfèrent si souvent à leurs devanciers, ne donnent pas de précurseur au poète qui nous est connu.

On ne peut nier, il est vrai, que bien avant Guillaume, voire de temps immémorial, cette poésie populaire, dont l'existence est incontestable, n'ait eu dans le midi de la France une contemporaine, poésie artistique si l'on veut, mais qui n'a rien de commun avec celle des troubadours et n'offre que l'importance d'une mise en rime de la langue, d'une préparation à la vraie poésie. Nous en suivrons la trace jusqu'à ce qu'elle se perde dans la nuit des temps. Raimbau d'Orange, qui florissait au milieu du XII.e siècle et mourut vers 1173, dit au sujet d'une de ses propres compositions : « sachez qu'on n'avait

(1) Ben vuelh que sapchon li plusor
D'est vers si's de bona color,
Qu'ieu ai trag de mon obrador,
Qu'ieu port d'ayselh mestier la flor. V. 116.

» jamais vu homme ou femme écrire rien de semblable, » ni dans notre siècle, ni dans les précédents. » (1) Au XI.e siècle on peut citer des poésies ascétiques parvenues jusqu'à nous. Les monuments de la poésie provençale remontent eux-mêmes jusqu'à la moitié du X.e siècle; et le poëme moral sur Boëce, bien qu'incomplet, est encore un spécimen remarquable de la poétique de cet âge si reculé. Un passage curieux constate l'emploi du roman en poésie, à dater du IX.e siècle. Paschase Ratbert (865), rapporte une églogue latine dans laquelle les poètes latins et romans sont conviés aux funérailles du vénérable Adhalard, abbé de Corbie, décédé en 826.

Rustica concelebret *romana* latinaque lingua
Saxo, qui pariter plangens pro carmine dicat:
Vertite huc cuncti cecinit quam maximus ille,
Et tumulum facite, et tumulo super addite carmen (2).

Partant, l'application du langage occitanien à une poésie régulière se laisserait ramener au temps de Charlemagne. Mais l'âge d'or de cette littérature ne devait se lever que 300 ans plus tard, à l'apparition des troubadours. Inutile d'ajouter qu'ils trouvèrent la langue préparée par ces faibles essais à recevoir cette élocution de haut style qu'ils devaient lui conférer.

Maintenant un autre problème. De quelle condition sociale est sortie la poésie artistique? Ce fut évidemment la noblesse qui lui ouvrit la carrière; son influence s'exerça par une action tout à la fois médiate et immédiate; d'une part, l'esprit de la haute classe suscita la poésie; de

(1) Que Ja hom mais no vis fach aital per home ni per femna, en est segle ni en l'autre, qu'es passatz. Rayn. II. p. LXXXIV.

(2) *Art.* 5. *S. ord. S. Bened. Sucr. IV. pars'.* p. 340. Cité par Raynouard II. p. CXXIV.

l'autre, la noblesse elle-même frappa le premier accord (1). D'ailleurs l'histoire prononce. Quels sont en effet les premiers troubadours? Le comte de Poitiers et son ami et contemporain, le vicomte Ebles de Ventadour. Mais les gens au service des nobles et qui vivaient à leurs cours, s'emparèrent bientôt de ce nouveau mode poétique pour chanter les louanges de leur maître ou maîtresse et monter en faveur. Ce sont eux qui firent de la poésie un art, ensemble un moyen d'existence. Ils apparaissent à leur temps, mais ne sont pas moins les successeurs immédiats de Guillaume de Poitiers. Les uns prenaient rang parmi les chevaliers servants, d'autres appartenaient à l'une des classes infimes de la société, tel que Bernard de Ventadour, la fleur des anciens poètes de cour.

Une assertion de ce dernier constate l'initiative de la noblesse dans la pratique de l'art « Jamais plus ne serai-je » chanteur, voire de l'école de Messire Ebles de Ven- » tadour, car mon chant ne me rapporte guère » n'était-ce pas donner à entendre que son patron avait été son maître en poésie? (2)

(1) Et la noblesse du nord de la France, ces chevaliers d'Artois, de Flandre, de Hainaut, patrons des trouvères et trouvères eux-mêmes, ne peuvent-ils revendiquer le même honneur? Rappelons les paroles d'un juge fort compétent, notre savant ami M. Arthur Dinaux : « Il est à remarquer que tous les trouvères issus de familles nobles ont une grande supériorité sur les rimeurs plébéiens, etc. » (*Trouv. arts.* p. 44).—Quand on trouve une chanson dont le nom de l'auteur est précédé du titre de Messire, on est presque toujours sûr d'y rencontrer de la finesse, du sentiment et du goût (*Trouv. de la Flandre*, p. 36). (*Trad.*)

(2) Jamais no serai chantaire
Ni de l'escola 'N Eblon :
Que mos chantars no val gaire
Ni mas voutas ni miei son.
Le temps vai e ven e vire. » *Ms.* 2701 7225.

Un autre texte tranche la question : « Ventadour ne manquera jamais de chanteurs; car le plus courtois, celui qui se connoit le mieux en amour m'en a enseigné ce que j'en sais. »

L'avénement de la poésie artistique n'était nullement un arrêt d'exil pour les chanteurs populaires; loin de là: la nature de leur talent devait amener contact et solidarité, bien que les poètes de cour, dont un bon nombre sortait indubitablement de la modeste tribu, eussent à cœur de s'attribuer une suprématie de profession, tout en s'en rapprochant par leur genre de vie et la pratique de l'art. Les grands, les indépendants du siècle poétisaient de leur côté, mais dans l'esprit d'une poésie cultivée par une caste sociale, et qui devait atteindre au plus haut degré de caractère artistique.

Les troubadours gardent le silence sur l'origine de leur poésie, à l'exception du seul Guiraut Riquier. Dans une sorte de requête en vers adressée en l'an 1275 au roi de Castille Alphonse X, à propos de certaines prérogatives des poétes, il en vient à traiter de l'établissement de l'art; malheureusement, il accorde trop peu à ce thème intéressant. La voix d'un maître n'en est pas moins d'une grande autorité et nous fournit réellement, en quelques mots, un document précieux. « La jonglerie, dit-il, fut » inventée par des hommes de sens et par des serfs de » quelque savoir, pour divertir et honorer la noblesse » par le jeu des instruments. Aussi les plus dignes sei-

Ventadorn er greu mais ses chantador,
Que'l plus cortes e que mais sap d'amor
M'en essenhets aitan cum yeu n'apren.
« Ben cugei de chantar sufrir. » Ms.

Le maître était digne d'avoir un tel élève. « Ebolus de Ventadour...... Genuit Ebolum, qui usque ad senectam alacritatis carmina dilexit... Ebolus erat valde gratiosus in cantilena, qua de re apud Guillelmum, filium Guidonis, est assecutus maximum favorem.. Ebolus Ventadorensis, filius Eboli cantatoris. Voy. Chron. Gaufredi Vosiensis ap. Bouquet : script. rer. franc. t. XII. p. 424. comp. hist. lit. de la France t. VII. p. XLIX. et 130. voyez Diez. Leben, etc. p. 17. (Trad.)

» gneurs voulurent-ils avoir des jongleurs à leur service,
» et ceux d'aujourd'hui en gardent encore par décorum.
» Puis vinrent les troubadours pour raconter les beaux
» gestes, louer les preux et les encourager à bien faire,
» car qui ne parfait ces gestes sait néanmoins les appré-
» cier; qui les enseigne n'est tenu de les accomplir.
» Ainsi commença selon moi la jonglerie et chacun vivait
» à sa plaisance parmi les nobles (1). »

Que conclure de ce texte? 1° que les jongleurs, c'est-à-dire les joueurs d'instruments sont antérieurs aux troubadours et résidaient comme eux dans les cours; 2° que la poésie de cour, eu égard à son caractère intrinsèque, dut émaner de certains maîtres et non des grands seigneurs qui lui servaient de thème, double conclusion corroborée à souhait par nos prémisses.

(1) Car per homes senatz.
Sertz de calque Saber
To trobada per ver
De primier joglaria
Per metr'els bos en via
D'alegrier e d'onor,
L'estrumen an sabor
D'auzir d'aquel que sap
Tocan issir a cap,
E donan alegrier.
Perqu'el pros de primier
Volgron joglar aver,
Et enquar per dever
N'an tug li gran senhor.
Pueis foron trobador
Per bos faitz recontar
Chantan e per lauzar
Los pros et enardir
En bos faitz, car chauzir
Los sap tal, que no'ls fa...
Aisi a mon albir
Comenset joglaria,
E cadaus vivia
Ab plazer entr'els pros.
« Pus Dieu m'a dat saber. » Ms 2701.

ÉCOLES DE L'ART.

Examinons maintenant si les poëtes provençaux reconnaissaient constituer une corporation tenue à l'observance de certaines règles de forme, et présentant plus ou moins le caractère d'une école.

L'examen approfondi de cette question donnera la négative. En effet : l'esprit de la poésie scolastique, tel qu'il se révèle dans les œuvres des maîtres de chant allemands postérieurs, se trouve en opposition directe avec le libre essor qui caractérise les compositions des troubadours. La forme est-elle le point capital aux yeux de l'école? cela posé, voici qui est péremptoire. 1.° Les dénominations techniques de plusieurs genres ne sont pas rigoureuses. 2.° Dans les chansons critiques, et il s'en trouve un bon nombre, on n'invoque jamais les antécédents connus de la poétique; on ne s'attaque jamais à la forme, mais uniquement à la pensée. 3.° Enfin, circonstance remarquable, nulle part il n'est fait mention d'une école de l'art, pas même dans les pièces qui traitent des intérêts littéraires des troubadours. Quelques-uns emploient, il est vrai, le mot *escola*, école. Nous avons vu Bernard de Ventadour renoncer à l'école de son maître. Arnaut

Daniel vante la science de l'école; (1) au dire de la biographie de Guiraut de Borneil, ce poète s'instruisait l'hiver à l'école, et l'été visitait les cours. (2) *Escola* peut sans doute signifier école (3), comme dans cette dernière citation, mais il ne s'agit pas d'école poétique, il s'agit d'école ès-sciences. Guiraut possédait des connaissances scientifiques; et lui-même les met en opposition avec ses talents poétiques, alors qu'il nous assure être résolu de retourner à la profession de lettré et d'oublier la poésie (4). L'acception prédominante d'*escola* est donc leçon, enseignement (5); témoins les deux textes précités; mais la poésie exige l'étude et la pratique; il y avait enseignement oral et préceptes écrits; on trouvait l'un ou l'autre chez les poètes en renom; et on s'éclairait encore de leurs exemples. Ouvrons les biographies : Marcabrun demeura chez un troubadour jusqu'à ce qu'il eût commencé à versifier lui-même. Le fait est des mieux précisé dans la vie d'Uc de St.-Cyr : « Il s'appropriait avec avidité le savoir d'autrui » et l'enseignait volontiers à d'autres (6). » Les expressions

(1) Quar gen m'adutz de las artz de l'*escola*. V. 32.

(2) Tot l'ivern estava a *scola* et apreindia, e tota la estatz anava per cortz. V. 166.

(3) Scola a Monpeslier. V. 222.

(4) Anz me sui totz accordaz,
Que viatz
Torn al mestier dels letratz,
E'l cantars sia oblidats.
« Quan branca'l brondels. » Ms.

(5) Par ex : dans Jaufre Rudel :
Qu'ieu sai e cre mon essien,
Que cel, que grand ihesus ensenha,
Segur, escola pot tener.
« Quand lo rossignols el foillos. Ms.

(6) Marcabrus (*)... estet tan ab un trobador... q'el comenset a trobar. v. 251. — Uc de San Circ... gran ren amparet de l'autrui saber, e voluntiers l'enseingnet a autrui 225.

(*) Jusqu'à présent, on a placé ce troubadour parmi les derniers, mais Peire d'Auvergne parle de lui comme d'un contemporain. Raimon Jordan (vers 1,200), en parle comme d'un ancien maître. Bref, comme l'a démontré M. Diez (Leben et 43), la carrière poétique de Marcabrun est comprise entre 1140-1185. (Trad.)

des poètes font allusion à ce professorat ; ainsi Guillaume Figuieras: « Pour faire un nouveau sirvente, je n'ai besoin » d'autre maître (1), » et Jaufre Rudel : « J'ai assez d'ins» tituteurs autour de moi : les prairies, les jardins, les » arbres, les fleurs et encore le chant des oiseaux (2). » Quant aux préceptes écrits, il nous est parvenu une introduction à la poésie de Raimon Vidal qui n'est au fond qu'une grammaire, à ce qu'il parait, le *primun caput,* l'enseignement. Enfin l'imitation est trop flagrante dans cette littérature pour qu'il soit nécessaire de la démontrer (3).

(1) Guillem, IV, 202 : Ja de far un nou Sirventes
No quier autre ensenhador.

(2) Jaufre, III, 94 : Pro ai del chan essenhadors
Entorn mi et ensenhairitz, etc.

(3) Nous nous bornons à citer quelques imitations littérales, auxquelles Bernard de Ventadour sert de type : 1° Qu'om chant quan plorar deuria, III, 82, comp : Que chant al temps, en que plorar deuria. Rambaut, v. 400. — 2° Qui vi ancmais penedensa Faire denan lo pechat. Ms. comp : Qui faut per solla entendenza ans del pechat penedensa. Folquet, de Marseille. Ms. — 3° Qu'eissamen trembli de páor, cum Fa la fuelha contra'l ven. III, 45. comp : Mi fan en aisi tremolar. Cum fai la fuelha lo fortz vens. Pons d'Ortafas, v. 363.

SOCIÉTÉS POÉTIQUES.

A la question précédente s'en rattache une autre; mais gardons-nous de les confondre. Y avait-il dans la patrie des troubadours des sociétés poétiques constituées, ouvrant à époques déterminées ou par circonstances une arène aux concurrents et décernant des prix ? Il ne s'agit point ici d'entretiens poétiques, de séances fortuites tenues dans les cours des nobles, en grand ou petit cercle, sorte de récréation de la vie de société où les troubadours produisaient leurs chansons, se portaient défi, et entraient en lutte; mais bien de réunions régulièrement organisées, permanentes, qui, à l'instar de certaines académies, auraient eu pour objet le culte de l'art poétique.

La littérature du temps ne nous offre rien de semblable. De quelques vers de Folquet de Marseille, on a voulu déduire l'existence de certains jeux poétiques, où une fleur artificielle aurait été la récompense du vainqueur : « Ce n'est pas pour une fleur, dit Folquet, que l'on » m'entendra chanter; mais la prière de mon digne sei- » gneur, le bon roi d' Aragon, pourra seule me déter- » miner à le faire (1). » Fleur est pris ici collectivement

(1) E ja ongan por flor
No-m viras chantador,

pour fleurs au pluriel, et il ne faut y voir que celles de la nature. En d'autres termes, le poète ne veut pas chanter en l'honneur de la nature ou du printemps. Comparez l'emploi du même mot dans Rambau d'Orange : « Je ne » chante ni pour les oiseaux, ni pour les fleurs, ni pour » la neige, ni pour la gelée, mais pour ma dame qui m'en» tend (1). » L'expression de Guillaume de Poitiers : « j'en » remportai la fleur (2), » ne s'applique pas davantage à ces champs-clos littéraires, car elle est métaphorique comme partout ailleurs. Fleur, comme en d'autres langues, obtient préférence sur le mot prix, et ne doit pas se prendre plus à la lettre que dans ces vers de Peire Cardinal, sur deux combattants : « Le vainqueur en remporta » la fleur, et le vaincu fut mis dans le tombeau (3). »

Cependant nous sommes nantis d'un document implicite, il est vrai, sur une sorte de société poétique. On rapporte dans la vie du moine de Montaudon qu'il fut élu seigneur de la cour du Puy-Ste.-Marie; qu'il y donna l'épervier, qu'il la présida long-temps et jusqu'à sa dissolution (4). Ces

Mas prec de mon seingnor
Del bon rei, cui dieus guit,
D'Arragon m'en partit
D'ir'e de marrimen:
Pero chan tot forsadamen.
« Ben an mort mi e lor. » Ms. 7225. 7614.

Telle est la leçon correcte, il faut donc rectifier celle de Casoneuve. Voy. *Origine des jeux floraux.*

(1) Non chant per auzel ni per flor
Ni per neu ni per gelada....
Mas per mi dons en cui m'enten. V. 401.

(2) Qu'ieu port d'ayselh mestier la flor. V. 116.

(3) Quar lo vencens porta la flor
E'l vencut vay hom sebelir. III. 430.

(4) E fo faich seigner de la cort del Puoi Sainta Maria, e de dar l'esparvier. Lonc temps ac la seignoria de la cort del Puoi, tro que la cortz se perdet. V. 264.

détails ne nous apprennent rien sur le but de ladite société, mais les *cento novelle antiche* lui accordent une mention des plus circonstanciées : « A la cour du Puy de » Notre-Dame, en Provence, s'ordonna une noble fête, » lorsque le fils du comte Raymond fut armé chevalier. » On y invita toute la noblesse, et au jour fixé, on plaça » un épervier sur une perche. Or vienne qui se connait » avoir et courage suffisants ; qu'il prenne l'épervier sur » le poing et il lui conviendra subvenir l'année durant à » l'entretien de la cour. Gentils chevaliers et joyeux poursuivants faisaient des cansons en beaux vers, les disant sur de belles mélodies. Nous étions quatre arbitres » chargés de tenir note de ce qui en était digne, et d'inviter » le poète à perfectionner le reste (1). » Cette nouvelle a pour texte une aventure arrivée au troubadour Richard de Barbesieux. Bien que nous ne prétendions pas garantir l'exactitude rigoureuse de tous les détails, le récit mérite confiance comme étant évidemment puisé à une ancienne source provençale. Richard, d'ailleurs, parle lui-même de la cour du Puy et de sa magnificence (2). C'est le seul titre qu'on puisse alléguer en faveur de l'existence de sociétés poétiques constituées, mais une considération assigne à cette réunion son importance réelle quant à la poésie.

(1) Alla corte del Po di Nostra Donna in Proenza s'ordinò una nobile corte, quando il figliuolo del conte Raimondo si fece cavaliere, ed invitò tutta buona gente... In quello giorno ordinaro la festa e poneasi uno sparviere di muda in su un 'asta. Or venia, chi si sentia poderoso d'avere e di coraggio e levavasi il detto sparaviere in pugno, convenia che quel cotale fornisse la corte in quello anno. I cavalieri e donzelli che erano giulivi e gai, si faceano di belle canzoni e'l suono e'l motto, e quatro approvatori erano stabiliti, che quelle, che aveano valore, faceano mettere in conto, e l'altre a chi l'avea fatte, diceano che le migliorasse. Nov. 61.

(2) E si la cortz del Puei e'l ric bobans. V. 434.

Il lui manque le caractère d'une institution fondée pour le culte de l'art poétique. La suite de la nouvelle le fait voir; l'objet principal consistait en exercices chevaleresques, comme l'indique déjà l'épervier. Un épervier d'or était le prix du vainqueur dans les fêtes françaises de l'Epinette, solennités à la fois chevaleresques et guerrières. Qu'on y ait ajouté des exercices poétiques pour en rehausser l'éclat, c'est une supposition qui s'autorise d'elle-même; mais l'âge d'or de la poésie n'a que faire de sociétés d'encouragement. Ces académies, témoins les yeux floraux de Toulouse, signalent au contraire sa décadence.

On assimile également aux sociétés poétiques constituées ces réunions imaginaires, communément appelées *cours d'amour* (1), où les dames auraient donné solution sur les points litigieux en matière d'amour et débattus dans les tensons. Toute l'hypothèse repose sur les biographies de Nostradamus; et le système de défense, loin de mettre hors de doute le fait de leur existence, n'est pas même assez concluant pour le rendre vraisemblable. Le témoignage de Jehan de Notre-Dame n'est en soi d'aucune valeur. C'est ce que comprennent eux-mêmes les partisans des cours d'amour, alors qu'ils appellent à leur aide un texte provençal où il est fait mention d'un tribunal *(cort)* choisi pour arbitre dans une tenson. Mais le mot cort est si vague qu'on ne saurait dire s'il s'agit d'une société établie dans un but poétique, ou mieux, si les poètes n'entendent déférer qu'à la décision d'une seule et même personne. La littérature des tensons milite en masse pour cette dernière opinion; car les poètes rivaux, après avoir

(1) Voyez l'*Essai sur les cours d'Amour*.

alterné la discussion, n'en réfèrent jamais à une cour connue, mais bien à un seul juge ou à un petit tribunal composé de deux à trois personnes, et érigé pour la circonstance.

On attribue encore à ces prétendues cours d'amour, l'intervention dans les querelles d'amants. Eh bien! les troubadours ne connaissent pas davantage cette compétence judiciaire : et leurs œuvres abondent en exemples prouvant qu'en fait de discussions théoriques, comme de différends amoureux, ils en appelaient non pas à des cours d'amour, mais à la sentence d'un arbitre élu par les intéressés.

Le plus fort argument contre l'identité des sociétés poétiques et des cours d'amour, c'est qu'il n'en est question nulle part. De semblables institutions doivent influer sur l'esprit, et même sur les destinées de l'art. Dès-lors, nos troubadours, si prompts à s'immiscer à tout, devaient en parler, n'importe de quelle manière. Le nord de la France possédait des sociétés poétiques, et les trouvères se sont bien gardés de les passer sous silence.

TROUBADOURS ET JONGLEURS.

Une autre opinion également accréditée et contre laquelle nous avons à nous inscrire, considère les troubadours comme les véritables poètes, et les jongleurs comme leurs serviteurs. Il n'est pas rare que les poètes les plus éminents, les plus considérés soient appelés du nom de jongleurs. Raimbau de Vaqueiras, troubadour de noble extraction, favori du marquis Boniface de Montferrat qui lui avait conféré la chevalerie, se donne à lui-même cette dénomination (1). Non moins fréquemment les mots troubadours et jongleurs, sont employés comme synonymes. Peire d'Auvergne, dans l'exorde d'une poésie satyrique, déclare la diriger contre certains troubadours et désigne plusieurs d'entre eux sous le nom de jongleurs (2), ce que le moine de Montaudon fait à son exemple, dans l'imitation de cette même satire (3). Pour éluder la

(1) Et es razos, qu'en mi podetz trobar
Testimoni, cavalier e jocglar. II. 262.

(2) Chantarai d'aquetz *trobadors*
Plus loin le poète dit :
E'l quartz de Briva 'l Lemozis
Us *joglaretz* pus prezentis...
E'l seizes N' Elias Gaussmars,
Qu'es cavayers e-s fai *joglars*. IV. 297.

(3) Voyez la pièce IV. 368,

contradiction, on insinue que les jongleurs se mêlaient quelquefois eux-mêmes de poétiser (1). Nous n'avons que faire de cette explication palliative, car la solution du problème se laisse ramener à une régle. *On appelait jongleurs tous ceux qui faisaient de la poésie ou de la musique un métier*. Cette définition est motivée par la requête de Guiraut Riquier, citée plus haut, et dont l'objet n'est autre que la coutume inconvenante, mais généralement adoptée dans la France méridionale, d'appeler indistinctement jongleur, sans égard au talent, tout poëte, chanteur ou musicien faisant de son art une profession lucrative : « Tous ceux-là, dit Guiraut, sont appelés jon- » gleurs, et cela me semble un grand abus de langage (2). » C'est encore par allusion à cet usage que Sordel s'écrie dans une satire contre Brémon : « Il a grand tort » de m'appeler jongleur; car il va chez les autres et les » autres viennent à moi. Je donne sans cesse et il prend sans » donner. Tout ce qu'il porte sur lui, il le doit à la faveur » des autres; je n'accepte rien dont on puisse me faire » honte ; bien plus, je donne souvent du mien et ne veux point de récompense (3). » *On appelait troubadours*

(1) La principale fonction de ceux-ci (des jongleurs) était de chanter les pièces des troubadours. Mais ils se mêloient quelquefois de poésie. H. L. D. T. II. 490. — Voici l'opinion de Raynouard : « Les jongleurs étaient le plus ordinairement attachés aux troubadours ; ils les suivaient dans les châteaux et participaient aux succès de leurs maîtres..... Les jongleurs ne se bornaient pas toujours à chanter ou à déclamer les poésies des plus célèbres troubadours ; ils composaient eux-mêmes des pièces, de la musique, et méritaient ainsi de prendre rang parmi ces poëtes. II. 159, 160.

(2) Pero tug son *joglar*
Apelat en Proensa,
E sembla nos falhensa
Grans do tot lo lenguatje.
« Pus dieu m'a dat saber. » Ms.

(3) Ben a gran tort car m'appella *joglar*,

tous ceux qui cultivaient la poésie artistique, quelle que fût leur condition sociale, et soit qu'ils s'y adonnassent en simples amateurs ou dans le but d'en tirer bénéfice.

On comprendra maintenant pourquoi l'on donnait l'un et l'autre nom aux poètes, vivant des bienfaits d'autrui. Ils étaient troubadours parce qu'ils pratiquaient la poésie; jongleurs, parce qu'ils y cherchaient un gagne-pain ou un véhicule à la fortune. Partant, nous proposerons la classification suivante : 1.° *Les troubadours qui n'étaient pas jongleurs*, c'est-à-dire ceux qui ne poétisaient que pour l'honneur, les grands seigneurs, les poètes indépendants. 2.° *Les troubadours jongleurs*, ceux qui fesaient de l'art une profession lucrative, à savoir les poètes de cour. 3.° *Les jongleurs qui n'étaient pas troubadours*, c'est-à-dire les musiciens, saltimbanques, etc.

On objectera peut-être qu'au dire des manuscrits, Pistoleta et Aimeric de Serlat, de jongleurs qu'ils étaient, devinrent troubadours. La contradiction n'est qu'apparente (1); jongleur est pris ici dans son ancienne et véritable acception, et le tout se réduit à nous apprendre que nos deux poètes changèrent de profession, montèrent en degré dans la classe chantante, sans changer pour cela de dénomination.

C'ab autre vai et autre ven ab me,
E don ses penre et el pren ses donar,
Qu'e son cors met tot quant pren per merce.
Mas ieu non pren ren, don anta m'eschaia,
Anz met ma renda e non voill guierdon
« Lo reproviers vai averan. » Ms.

(1) Pistoleta si fo cantaire d'En Arnaut de Maruoill... e pois venc trobaire e fez cansos com avinens sons. V. 349. — Aimeric de Sarlat fez se joglars... e venc trobaire, mas no fetz mas una canson. V. 13.

Au surplus, on ne saurait le méconnaître, attendu la tache imprimée dès ce temps au nom de jongleur; les poètes voulaient s'arroger exlusivement l'honorable titre de troubadour, distinction qui ne fut pas sanctionnée de par le monde. Nous ferons droit à cette prétention et comprendrons généralement sous le nom de jongleurs ou joueurs d'instruments, toute cette antique tribu de chanteurs et musiciens qui ne voulait avoir à faire à la poésie artistique qu'autant qu'elle servît à leur but mercenaire.

Cette classe de troubadours qui résidait à la cour des grands, et que nous pensons dès-lors appeler convenablement *poètes de cour*, constituait réellement le noyau de la poésie artistique. Une partie d'entre eux sortait des rangs de la noblesse secondaire: tels Guillaume de Cabestaing, Pons de Capdueil, Peyrol, Rambau de Vaqueiras, Pierre Cardinal et autres. C'étaient d'ordinaire de pauvres fils de chevaliers qui, pour subvenir à leur propre existence, embrassaient la condition de poètes servants. Ainsi lisons-nous que Peyrol, n'ayant pu soutenir son rang de chevalier, s'était fait jongleur; que Guillaume Azemar n'ayant pu maintenir sa chevalerie, était devenu jongleur (8). D'autres appartenaient à la classe bourgeoise, déjà très-considérée à cette époque dans la France méridionale, tels Folquet de Marseille, Arnaut de Marueil, Gaucelm, Fardit, Pierre Vidal, Aimeric de Peguiluin. Quelques-uns, comme Guiraut de Borneil étaient d'une naissance obscure, et Bernard de Ventadour, le plus tendre des poètes

(8) Peirols si fo us paubres cavalier... e quan Peirols vi que non se poc mantener per cavalier, el se fe joglar et anet per cortz. V. 281. — Guillem Azemar... gentils hom... non poc mantener cavalairia e fes se joglars. 178.

de cour, était fils de l'homme qui chauffait le four au château de son noble maître.

Fait singulier ! Des membres du clergé s'enrôlèrent sous la bannière des chantres d'amour. A la vérité l'autorité ecclésiastique voulut extirper l'abus. Gui d'Uisel dut promettre sous serment au légat apostolique qu'il s'abstiendrait dorénavant de poésie; mais il en fut qui échangèrent leur cléricature contre la joyeuse profession; et pour ce faire, Guibert de Picibot s'enfuit de son couvent, tant était attrayante cette liberté, cette vie nomade de nos poètes (1). Enfin, s'il faut en croire les manuscrits, le moine de Montaudon (2) devint chanteur errant avec autorisation de son supérieur, bien entendu que les profits, clause stipulée, seraient appliqués au monastère.

(1) Il me semble malavisé, dit Peire Vidal, de séjourner trop longtemps en un lieu.

...E sembla'l mal aveis
Trop sejornar et ester en un loc.

« Baros de mon dam. » Ms. Diez. Leben, etc. 150.

(2) Il est facile de déterminer l'époque où vécut ce troubadour (1180-1200). Neanmoins, on s'est trompé de cent ans. On a vu dans son protecteur, Alphonse III d'Aragon. C'est évidemment Alphonse II, car dans sa pièce satirique sur des poètes contemporains, le moine nomme exclusivement des troubadours qui florissaient vers 1200. Il fait l'éloge d'Elise de Montfort, sœur de Marie de Ventadour, qui toutes deux datent du même temps. Diez, Leben, etc., 333. *(Trad).*

L'ART DU TROUBADOUR.

Troubadour, c'est-à-dire trouveur (provençal *trobaire*, accusatif : *trobador*), signifie proprement un poète d'art, par opposition, ce semble, au poète populaire. Le mot apparait pour la première fois dans Rambau d'Orange (1), mais date de plus loin, Guillaume de Poitiers employant déjà *trobar* dans le sens de poétiser (2). L'invention s'entend rigoureusement de la forme mise en œuvre avec art, c'est-à-dire la forme musicale ou strophique. On ne réputait troubadours que les poètes lyriques, le fait est plus que vraisemblable ; car le roman et la nouvelle, loin d'atteindre à l'éminence de la chanson, se rapprochaient de la poésie populaire par la simplicité de style, par la forme dénuée d'art. Cette lyre plus humble ne devait pas être traitée en sœur jumelle de la poésie lyrique ; ceci nous fait comprendre comment les manuscrits ont pu dire d'Elias Fonsada qu'il n'était bon troubadour, mais seulement faiseur de nouvelles (3). L'opposition

(1) E ja *trobaire* no-s laisse. V. 408.

(2) Farai un vers de dreit nien...
Qu'enans fo *trobatz* en durmen, *Ms.* 7698.

Le Parn, occ. lit *fus* au lieu de fo, de sorte que trobatz aurait une autre signification, mais le sens de la strophe indique notre leçon.

(3) No bon trobaire, mas *noellaire* fo. V. 142.

entre les deux phalanges rivales devient particulièrement sensible quand on voit à quel point Guiraut de Borneil s'irrite de l'accueil favorable que reçoivent dans les cours, les nouvelles et les romans : « Je suis si stupéfait que je » ne sais à qui me vouer, alors que j'entends à la cour, » au lieu d'agréables entretiens, une criaillerie qui obtient » autant et plus d'applaudissements qu'une noble chanson » sur des choses sublimes, sur le temps ou l'année (1). » Les troubadours cherchent surtout à mettre en honneur leurs savantes combinaisons de forme; c'est là par excellence l'*art de trobar*, terme consacré (2), et non *gai saber*, comme on se l'est imaginé; car cette locution ne fut émise que par l'académie de Toulouse. Ils le rappellent avec complaisance; leur art doit être pratiqué avec esprit, intelligence et savoir; ils font parade de l'assiduité laborieuse qu'ils apportent à la composition de leurs chansons (3) et nous disent faire usage de la lime (4). Au sur-

(1) Estauc tant esbaitz,
Que no-m sai cosselhar,
Qu'en luec de solassar,
Aug en las cortz los critz
Qu'aitan leu s'es grazitz
De lanse e de bramar
Lo comtes entre lor, cum us bos chans
Dels ricx afars e dels temps e dels ans. IV. 292.

(2) Sordel : Quant vaill en *l'art de trobar* primamen.
« Mal aia cel que m'apres » *Ms.*
Guiraut Riquier emploie : *saber de trobar*, c'est l'équivalent.
Tant petit vei prezar
Bel saber de trobar. *Ms.*

(3) Arnaut de Marueil : me donon *genh* de chantar e *siensa*.
« La grans beutatz » *Ms.*
Folquet de Marseille : Non s'eschai qu'al sieu mandamen
Sia mos *sabers* flacs ni lens,
Anz taing que l-s doble mos *engeins*
« Tant mou de corteza razo. » *Ms.*

(4) Arnaut Daniel : Quan n'aurai passat la *lima*. P. O. 236.

plus, les expressions *bâtir, forger, élaborer, purifier, raffiner* une pièce, témoignent assez d'une minutieuse élucubration (1). Souventes fois ils expriment l'inquiétude qu'on ne vienne à tronquer leurs chansons par négligence ou malveillance : « C'est un bonheur pour mes chansons, dit » Jauffre Rudel, que je ne me sois trompé en rien et que » tout y soit à sa place. Qui les apprendra de moi prenne » garde d'y changer quoi que ce soit (2). » « Apprenez, dit » un autre, combien ma chanson est artistement com- » posée. Marcabrun sait combiner, enchaîner de telle » manière une exposition claire, le narré des incidents et » la versification, que nul ne saurait y soustraire un » vers (3). » Et de fait les jongleurs pouvaient bien aisément altérer le texte; d'ordinaire, ils n'en recevaient qu'une communication orale et ne possédaient la pièce que de mémoire. Aussi Perdigon semonce-t-il son jongleur ser-

(1) Gaucelm faidit : Vuelh un nou sirventes *bastir*. II. 206.
Bernart d'Auriac : En Guillem Fabre sap *fargar*. V. 64.
Guillem Figueiras : C'un sirventes non *labor*. IV. 307.
Marcabrun : Qu'eras vuelh mos chans *esmerar*. III. 375.
Bartolome Zorgi : Saber un chant primamens *afinar*.
« Puois ieu mi feing. » *Ms.*

(2). Jaufre Rudel : E selh que de mi l'apenra
Guart si, que res no mi cambi. III. 99.

(3) Marcabrun : Sap la razo e'l vers lassar e faire
Si que autr'om no l'en pot un mot traire. IV. 303.

Peire d'Auvergne : Ab fina joia commenssa
Lo vers qui be'ls motz assona
E de re no i a faillenssa;
Mas no m'es bon, que l'apreigna
Tals, que mos chans non coveigna;
Qu'ieu non voill avols chantaire,
Cel, qui tot chant dessazona,
Mon dous sonet torn en bram. *Ms.* Diez. 74. *(Trad.)*

vant en lui recommandant de prendre bien garde de défigurer son œuvre (1).

Cette virtuosité poétique était généralement considérée comme une noble vocation; des rois même ne dédaignèrent pas la renommée qui en était l'apanage; et quant aux poètes, leur amour-propre s'en est maintes fois expliqué sans détour. « Je dois bien chanter, s'écrie » Peyrol, car l'amour m'a enseigné et m'a donné le talent » de faire de beaux vers; sans cela je ne serais ni chanteur, » ni connu de tant de nobles personnages (2). » Raimon Gaucelm est plus explicite : « A peine suis-je en un lieu » qu'on me dit: Raimon Gaucelm, m'avez-vous fait quelque » chose de nouveau? Alors je réponds à chacun amicale- » ment, car j'aime à entendre dire autour de moi : voilà » celui qui sait faire des strophes et des sirventes (3). » Aussi nos poètes mentionnent-ils avec satisfaction qu'on se plaint de leur silence, et qu'on les invite à chanter.

La plupart des troubadours, principalement les poètes de cour, s'entendaient à la fois au chant et au jeu des

(1) Fillol si faitz vostra tor,
Az onor
Ben gardatz,
Si gen l'obratz,
Que compliscatz
L'obra e no la desfastz.
« Contr'amor e pensamen. » *Ms.*

(2) Ni conogutz per tanta bona gen. III. 273.

(3) A penas vau en loc qu'om no-m deman :
Raimon Gaucelm avetz fag re novelh?
Et ieu a totz respon ab bon talan,
Quar totas vetz m'es per ver bon e belh,
E-m play, quand aug dir de mi : Aquest es
Tals que sap far coblas e sirventes. V. 375.

instruments (1); qui n'avait pas cet avantage prenait d'ordinaire un jongleur à son service. (2) Bon nombre étaient compositeurs et mettaient eux-mêmés leurs chansons en musique ; ce dont ils ont soin d'avertir au commencement ou à la fin de la pièce (3). « Mes vers sont » tous de longueur égale, dit Guillaume de Poitiers; je » me loue de l'air que j'y ai adapté, il est excellent (4). » Le talent de lire à haute voix des narrations poétiques était aussi en grande faveur à une époque où l'on trouvait partout des oreilles dilatées pour écouter les miracles et les aventures, mais rarement des yeux capables de les lire (5). Il est également avéré qu'un très-petit nombre

(1) Par Ex : Pons de Capduelh e trobava e *viulava* e *cantava* be V. 352.
Perdigos fo joglar e sab trop ben *violar* e trobar e *cantar*. 278.
Bartolome Zorgi... saup ben trobar e *cantar*. 57.

(2) Peire Cardinal... menan ab si son joglar, que cantava sos sirventes V. 302.
Pistoleta si fo cantaire d'En Arnaut de Marueill. 349. — Guirautz de Borneill... menava ab se dos cantadors, que cantavan las soas cansos. 166,
Guiraut Riquier : Que la bon'esperansa-m pais
Et m'acompaing ab chantadors.
« A ben chantar. » Diez. 130. *(Trad.)*

(3) Ainsi Folquet de Marseille : Mas quecs demanda chanso...
C'atressi m'es ops la fassa
De nuou, cum los mots e'l *so*.
« Chantars me torn » *Ms*.

Les biographies en tiennent note. Peire d'Alvernhe.... fes li melhors *sons* V. 29. — Richartz de Berbesieu... trobava avinenmen mots e *sons*. 433.

(4) Qu'els motz son faitz tug per egau
Cominalmens
E'l sonet, qu'ieu meteis m'en lau,
Bos e valens.
A Narbona, mas ieu no i vau,
Sia'l prezens
Mos vers e vuelh, que d'acquest lau
Sia guirens.
« Pus vezem » *Ms*, Diez. 6. *(Trad.)*

(5) Arnaut de Marueilh... *legia be* romans. V. 45.

de nos poètes possédait le talent d'écrire. Elias Cairel comptait parmi ces habiles, car la biographie en fait la remarque (1); mais Arnaut de Cotignac avoue tacitement son impéritie quand il sollicite un gentil clerc de lui écrire sa chanson (2). Guiraut de Calanson cite la chanson d'un autre poète, que ce dernier avait fait écrire. Il fallait donc recourir à la dictée; et voilà pourquoi *dictar* est synonyme de poétiser et *dictat* de poésie (21). Nul

(1) Ben escrivia motz et sons. V. 141.

(2) Ben es lo vers e'l chantador,
E volgra bon entendedor,
Per dieu belhs clercx tu lo m'escriu. V. 30.

Un illustre chevalier, et l'un des plus aimables poétes allemands du XIII.ᵉ siécle, Ulrich de Lichtenstein, raconte naïvement qu'il fut réduit à garder une lettre de sa dame, pendant six semaines, sur son cœur, sans pouvoir la lire, vu que son secrétaire était absent. Voy. de Schlegel. *Mélanges*. (*Trad.*)

(3) Yeu trobera plazer
E delieg en *dictaru*
E-m volgra esforsar
De far bels *dictamens*...
Troban los bels *dictatz*.
«Tans petit vei prezar.» *Ms.*

Dichten en all. — *Dictare* moy. lat. — *Dictier, dire,* en rom. du nord, comportaient la double signification de poétiser et de réciter voire de chanter *recorder en disant*, c'est-à-dire, *proférer par voix non pas chantable*. (Eustache Deschamps.)

Quant aux pièces nommées *Dit, Ditié* ou *Dictié*, M. Wolf établit : 1.° Qu'elles différaient essentiellement entre elles par le contenu, racontaient des faits véridiques ou ayant prétention de passer pour tels, renfermaient *une instruction, le récit d'une bonne ou mauvaise action* (catal. de Lavillière M. P. I. T. II), et peuvent dès-lors être comparées aux *Ensenhamens* et *Comtes* des troubadours. 2.° Qu'elles ne se distinguent en aucune façon, par une forme qui leur soit spécialement affectée, puisqu'on on trouve avec ou sans division strophique. On sait qu'au XIV.ᵉ siècle, les jongleurs décomposérent les romans des trouvères et *les mirent en dit*. M. Trébutien adoptant l'opinion de de la Rue, pense que c'était *pour les rendre plus facile à chanter*. Il est plus juste de leur appliquer ce que Lachmann et M. Koberstein disent des nibelungen (Alpharts Tod. Kudrun) : que même durant la période brillante de la poésie de cour, ils étaient destinés à être lus ou récités plutôt que chantés. Puisque la spécialité de ce genre de pièces ne se révèle ni dans le contenu ni dans la forme, il faut la chercher dans la nature du débit, indiqué déjà par la déno-

doute que le texte ne fût accompagné du chant noté, lorsque le poète adaptait à ses vers une nouvelle mélodie. Marcabrun déclare vouloir envoyer son œuvre, vers et musique, outre mer (1).

mination. Le mot se retrouva chez les Espagnols. Berceo s'intitule *dictador* et son panégyriste anonyme dit : « Fizo destos (miraglos) *dcitados* en romanz paladino, » Voy. Wolf. über die lais, etc. p. 255 — 258.

(1) Lo vers e'l so vuelh enviar
A. N. Jaufre Rudel oltra mar. III. 374.

L'ART DU JONGLEUR.

Le mot jongleur (provençal *Joglar*) vient de *jocus*, basse latinité (*jeu*) et signifie, par conséquent, *joueur d'instrument* ou musicien.

A dater de l'apparition des troubadours, nous trouvons abondance de renseignements sur la profession de jongleur. Plusieurs troubadours ont élaboré des instructions aux jongleurs; citons comme les plus importantes celles de Guiraut de Cabreira et de Guiraut de Calanson.

Le point capital pour les jongleurs était évidemment la science de l'intonation ou du chant, laquelle n'avait affaire aux exigences de nos jours. Néanmoins, on s'étonne de la multiplicité de leurs instruments de musique. Le plus important était la viole, qui se rapprochait beaucoup de notre violon et se jouait pareillement avec un archet (1); la harpe et le sistre étaient en grande vogue. Guiraut de Calanson en cite encore d'autres dont il n'est pas toujours aisé de déterminer la nature. Ce sont : le tambourin, les

(1) Guiraut de Cabreira dit a son Jongleur :
Mal saps *viular*
Mal t'enseignet
Cel que-t mostret
Los detz a menar ni l'*arson* (archet) V. 167.

castagnettes, la symphonie, la mandore, le monocorde, la rote à 17 cordes, la gige, le psaltérion, le chalumeau, la lyre, les tymbales; notez que, selon notre artiste professeur, le jongleur est tenu d'en posséder tout au moins neuf (1). Bertran de Born parle de trompettes,

(1) Guiraut veut qu'un bon Jongleur sache :

Taborciar
E *tauleiar*
E far la *Semfonia* brugir,
E *sitolar*
E *mandurcar*...
Manicorda
Una corda
E sedra, c'om vol ben auzir,
Sonetz nota,
E faitz la *rota*
A XVII cordas garnir (*)
Sapchas *arpar*
E ben temprar
La *gigua* e'l sons esclarzir (**)
Joglar leri
Del *salteri*
Fara X cordas estrangir.
IX esturmens
Si be'ls aprens
Ben poiras fol esferezir ;
Et *estivas*
Ab votz pivas
E las *lyras* fai retentir,
E del *temple*
Per issemple
Fai totz los cascavels ordir.
« Fadet joglar. » *Ms.*

(*) La rote n'a pas médiocrement embarrassé les archéologues. *Chrotta* ou *Crota brit'an'na* Gall. *Cruit* Kymr. *Crwth* angl-s. *Crudh* anglais *Crowd* est un nom commun à plusieurs instruments celtiques. Selon Oven, un instrument à six cordes dont les deux plus basses se jouaient avec le pouce et le reste avec un pectre; le prototype *of the whole fidicinale species* (*crowder* devint synonyme de *fidler*), fort en renom et partageant avec la harpe l'honneur d'accompagner les chants des bardes de premier rang. On sait que cette caste comprenait : 1.° *The Harpist*. 2.° *The Crwthist*. 3.° *The Singer*. Walker donne une description analogue du *Creamthine Cruit* : the Crwth of the Welch... The parent of the violin... Used as a tenor accompaniment to the harp at feasts... I believe the only honor they (the Welch) can have, is the invention of playing on this instrument with the bow, etc. Walker le range parmi les harpes irlandaises dont il énumère quatre espèces. 1. *Clar-sech*, 2. *Kernine*, 3. *Cionart Cruit*, 4. *Creamthine Cruit*, la troisième (à dix cordes) est selon lui le *Canora cithara* of the latins of the middle ages, and the origines of the modern Guitar. Il faut encore tenir compte du *Crwth Trithant* à trois cordes, qui semble identique au *rebec* et n'était joué que par le menu peuple bardique (car *Crowder* s'est pris en mauvaise part), et s'est maintenu en Bretagne jusqu'à nos jours comme le *Rabel* en Espagne. Nous dirons maintenant que la Rote *Rota* des écrivains latins, romans et germaniques, doit être assimilé aux *Crwth* celtique, comme l'ont prouvé étymologiquement Mone et Dieffenbach. L'incertitude vient de ce que l'acception a varié; sous les noms *Crwth*, *Lyra*, *Psalterium*, *Cythara* on a désigné tour à tour des instruments se rapprochant qui de la harpe, qui du violon, qui de notre guitare. Il faut écarter seulement la vieille *Lyra mendicorum*, *mandolin*, *Hurdy-gurdy*, quoiqu'on en ait dit depuis Laravalière jusqu'à Walter-Scott, et en dépit de l'étymologie Rota : roue. Le fait est démontré du moment qu'il conste que dames et seigneurs s'exécutaient sur la rote. Gottfried von Strasburg distingue déjà *Liren* et *gigen*, *harpfen* et

cornes et grailles (1). On pourrait augmenter l'énumération; elle prouve, telle qu'elle est, sinon l'habileté musicale, du moins le dilettantisme de l'époque.

Un office essentiel des jongleurs, c'était de voyager à la suite des poètes de cour, inexperts en musique, pour les seconder en qualité de chanteurs ou d'accompagnateurs (2), ou bien encore de produire dans les cours les compositions émanées d'illustres troubadours, lesquels ne pouvaient aller mendier largesse. Cette remarquable solidarité entre le poète et le musicien, constitue un des traits caractéristiquesde la poésie provençale; car elle ne se retrouve nulle part ailleurs dans la même extension. Chaque poète, selon les exigences et les ressources de sa position, prenait à son service un ou plusieurs jongleurs; et l'on trouve de fréquentes allusions à cette espèce de servage, soit à la fin des chansons, soit dans les refrains, alors que l'auteur, comme nous l'avons

rotten, — ailleurs *videln* et *symphonien*, *Harpfen* et *rotten*; la simphonie était un instrument à trois cordes; devenu truand, on l'abandonna aux joueurs de profession. Rottas en moy. lat. a été synonime de *cythara*, *triangulum* (voyez du Cange) in cythara quam nos appellamus *rotta*. (Bonifacius epist. 89). Plus tard on désigna par *Crwth* et *Rotta* une sorte de harpe vraisemblablement plus petite et peut-être à cordes de boyaux; on lit déjà au XII.e siècle (Heinrici Summarium) *Cythara herphe* et *Cithareda*, *roddare*. Harpe et Rote se produisent sans cesse conjointement dans le moyen-âge romano-germanique. Remarquez qu'on trouve la forme romane *Croath*, *Coruth*. Mais la rote a dix-sept cordes? M. Wolf, auquel nous empruntons en l'abrégeant, ne nous vient point en aide. Il cite en regard un *Ms*. de Munich *Nanplum (nablum)*, *rott*, chordas habens ex utraquæ parte ligni cavatı et affirme ne connaître autre texte donnant quelques détails sur l'instrument. Nous léguons donc l'énigme à M. Bottée de Toulemont. (*Trad.*)

(**) Le *Ms*. 2701 lit : l'arguimela per esclarzir.

(1) E il sonet que fan li joglar,
Que viulan de trapen tenta
Trompas e corns e grailles clar IV. 107.

(2) Guiraut Riquier : Que la bon' esperansa-m pacs
Et m'accompaing ab chantadors.
« A bon chantar » Ms. Diez. 150.

vu précédemment, donne des conseil à son mandataire. « Sans lettres de parchemin, dit Jauffre Rudel, j'envoie » mes vers et le chant en vraie langue romane, à Hugues » Brun, par Filhol (1). » Maintes fois les troubadours ont fait allusion à cette dépendance des jongleurs, en partie redevables de leurs moyens d'existence au don précieux de leurs productions. Garin d'Apchien dit au sujet de son jongleur : « Si je voulais le ruiner, je n'aurais qu'à » lui refuser mes vers, et il ne trouverait personne qui » voulût le nourrir ou l'héberger pour une nuit (2). » Hugues de St.-Cyr répond au sien : « Tu m'as demandé » un sirvente, tu l'auras le plus tôt que je pourrai (3). » Raimon de Miraval le prend plus haut : « Je le sais, » Bayonna; tu viens me trouver pour avoir un sirvente; » c'est le troisième, tu en as déjà eu deux qui t'ont valu » de l'or et de l'argent, des équipements portés, de bons » et de mauvais vêtements (4). » — « Dieu me pardonne,

(1) Senes breu de parguamina
Tramet mon vers en chantan,
En plana lengua romana,
A'N ugo Brun per Filhol. III. 100.

(2) E s'ieu lo vuelh ben dechazer,
Qu'el vuelha toire mon chantar,
Ja non er qu'lh don à manjar,
Ni'l vuelha albergar un ser. IV. 288.

(3) Messonget un sirventes
M'as quist e donar l'ot t'ay
Al pus tost que jeu poyrai. IV. 288.

(4) Bayona per sirventes
Sai be, qu'est venguts mest nos,
Et ab aquest seran tres,
Qu'ieu non avia faits dos,
Dont mant aur e mant argen
Avetz guazanhat, Bayona,
Et maint usat garnimen
E d'avol raub'e de bona. *Ms.*

» Bayonna, s'écrie-t-il autre part ! Que tu as l'air pau-
» vre, que tu es misérablement nippé ! Mais je vais te tirer d'affaire avec un sirvente (1).

Outre les chansons des troubabours, les jongleurs débitaient des récits versifiés dont une incroyable quantité était devenue populaire en Provence. Les instructions aux jongleurs contiennent une longue énumération du répertoire obligé. « Tu ne connais pas, » dit Bertrand de Paris de Rouergne, au jongleur qu'il instruit, « tu ne
» connais pas les nouvelles de Tristan, du roi Marc, ni
» du bel Absalon. Tu ne sais pourquoi Polamides, en
» son château, taisait son nom au premier appel; tu ne
» sais rien de la chute de Tyr : tu ignores comment
» Argile, le bon magicien, pour trahir son roi, bâtit
» palais et tour devant Laon; avec quelle force le do-
» minateur de Paris envahit l'Espagne et la réduisit en
» son pouvoir. Tu ne sais rien, je crois, d'Ivan, le pre-
» mier qui dressa des oiseaux, ni de l'empereur Constan-
» tin; comment insulté dans son palais, par sa propre
» femme, il quitta Rome et bâtit la superbe Constanti-
» nople à laquelle on travailla 120 ans (V. — 102). » *Comtaire*, conteur, devenait le surnom spécial d'un habile narrateur (2); celui de *Contrafazedor* (3), qu'on

(1) A dieu me coman Bayona,
Tans paupre-t (pauprets) vei a sobrier
Mal vestitz ab avol gona,
Mas ie-t trairai de pauprier
Ab un Sirventesc quant profier. *Ms.*

(2) Cantaire fo meravilhos,
E *Comtaires* arautz e ricx. V. 343.

(3) So son tragitador
E *contrafazedor*
« Lus dieus m'a dat. » *Ms.*

appliquait également aux jongleurs, donne lieu de croire que la mimique et les parades burlesques faisaient partie du bagage artistique; car les écrivains latins de l'époque emploient l'épithète de *mimi*. Enfin un jongleur accompli était encore acrobate et prestidigitateur. Il dansait, exécutait le tomblet, passait en un cerceau, faisait voltiger de petites pommes sur la pointe de deux couteaux, imitait le chant des oiseaux, produisait des singes et des chiens savants, courait et bondissait sur la corde tendue et par-dessus tout jouait le facécieux. (1).

(1) Guiraut de Calenson:

E paucx pomels
Ab II cotels
Sapchas gitar e retenir,
E chans d'auzels,
E bavastels
E fay los castels assalhir....
E per IV, Selcles salhir.
Tom de gosso
Sobr'un basto
E fay l'en II pes sostenir;
Apren mestier
De simier,
Et fay los avols escarnir;
De tor en tor
Sauta e cor,
E garda que la corda tir.
Ta rudela
Sia bela
Mas fay la camba tortezir

« Fadet Joglar. » *Ms.*



ENTRETIENS POÉTIQUES.

Les châteaux des rois et des princes, les manoirs des nobles, tels étaient les points de ralliement des poètes de cour et des jongleurs, l'arène ouverte à leurs talents. L'esprit chevaleresque tenait à devoir de ne jamais fermer au voyageur le seuil hospitalier, d'offrir bel et bon accueil aux chevaliers errants et à l'ordre entier des chanteurs. Pour entretenir ces excellentes dispositions, les poètes n'épargnaient aux Crésus du siècle, ni louanges ni exhortations. Aussi le proverbe : « donner est plus noble que » recevoir, » revient-il à tous propos dans leurs œuvres. Daudes de Prades dit de lui-même : « Ma profession est » de faire du bien aux braves, d'honorer les jongleurs, » d'aimer la jeunesse et de donner avant qu'on me » demande (1). » Arnaut de Marsan conseille à un jeune noble de résider dans un beau château, sans portes ni verrous, et de fermer l'oreille aux malveillants qui l'exhorteraient d'y placer des portiers et des valets, pour

(1) Joios soi eu et ai mestier,
De far plazer a bona gen,
D'onrar joglars, d'amar joven,
De dar enans qu'om n mi quier. P. O. 86.

chasser, à coups de bâtons, voyageurs et jongleurs (1). Cette magnifique hospitalité absorbait rapidement tout un avoir. Au dire des manuscrits, il en coûta au dauphin d'Auvergne la moitié de son comté (2). Pour y subvenir, quelques seigneurs recouraient aux exactions et même à la violence. Albert, marquis de Malaspine, s'en explique sans détour à Rambaut de Vaqueiras, qui l'accusait de détrousser les gens : « Je n'en disconviens pas; si je l'ai » fait maintes fois, ce n'était pour m'enrichir ou thésauri- » ser, mais pour avoir de quoi donner (3). »

De quelle nature pouvaient être les jouissances de la vie de château? Le lecteur en jugera par ce que nous avons rapporté du savoir-faire des poètes de cour et des jongleurs. Les dénominations de certains genres de poésie jettent également quelque lumière sur ce point. La noblesse consacrait volontiers à des réunions les jours ou les heures qui n'étaient pas absorbés par la chasse et

(1) Larcs siatz en despendre,
Et aiatz gent ostau
Ses porta e ses clau.
Non crezatz lauzengiers,
Que ja metatz portiers,
Que feira de basto
Escudiers ni garso
Ni arlot ni joglar,
Que lay vuelha intrar. V. 43.

Les barons tenaient table ouverte. En signe de bonne réception, on plaçait un casque sur la porte du château. Le premier du mois on festoyait, c'était de règle, et la preuve en est que le moine de Montaudon reproche à Raimon de Miraval de ne pas habiter son château un mois par an et d'en être toujours absent aux calandes. (*Trad.*)

(2) E per Larguesa soa perdet la meitat e plus de tot lo sieu comtat. V. 124.

(3) Mantas vetz per talen de donar
Ai aver tol e non per manentia
Ni per thesaur, qu'ieu volgues amassar. IV. 9.

autres exercices, images de la guerre. On aimait, durant les repas, une musique entremêlée de chant; et pendant ou après le festin, souvent arrivait-il qu'un poète de cour, un jongleur, entrât pour débiter ses chansons et ses contes, ou que l'un des convives fît montre de son talent d'artiste ou d'amateur (1). Parfois devaient s'y joindre des luttes poétiques; nous en trouvons un exemple dans la vie d'Arnaut Daniel. On avait déterminé le sujet de la chanson, accordé dix jours aux concurrents; et le juge n'était rien moins que Richard-Cœur-de-Lion (2); mais nul passage ne donne à entendre qu'on fît assaut impromptu. Ces défis de chant devaient être fort rares; car la poésie provençale n'y fait point allusion; les tensons même étaient traités par écrit.

La gravité, la causticité folâtre de la poésie étaient assaisonnées par les merveilleux récits des chevaliers revenus de lointains pays (3), et par maint autre passe-

(1) Bertran de Born : Manjar ab mazan,
De viul' e de chan.
Roman *de Jaufre* : Au sujet de la cour d'Artus :
Q'el rei en so palais estava
Ab sos baros apres manjar,
On se deporta us joglar
E'ls cavalers parlon d'amor. *Ms.*

Raimon Montaner, dans sa *chro. d'Aaragon.* p. 298 : Et com foren tuyt asseguts, En Romaset Jutglar canta alt veux un serventech davant lo senyor rey novell, qu'el senyor infant En Pere hach feyt a honor del dit senyor rey. Du Cange. v. ministelli. — Roman de *Girart de Rousseillon.*

Quan un manjat, s'empredon a issir,
El plan devan la sala s'en van burdir;
Qui sap chanso ni fabla, enquel (?) la dir.

Cité par St. Palaye. mem. t. I. p. 49.

(2) B. V. 31.

(3) Par la gresse Dieu, s'écriait le comte de Soissons sur le champ de bataille de Man-

temps; les femmes jouaient un rôle important, ne fût-ce que par leur présence, et prenaient d'ailleurs une part active aux poétiques déduits (1). Les poètes en contractaient une manière plus courtoise, plus mesurée, *cortesia* et *mesura,* une sorte de bon ton de société sans lequel les talents les plus éminents eussent été froidement accueillis.

Une description empruntée à une nouvelle de Ramon Vidal donnera le spécimen de ces fêtes de cour (2). « Sir Hugues de Mataplan traitait dans la grande salle de son château nombre de riches barons. Aux tables somptueusement servies ce n'était que rire et folle joie. Partie des convives allaient et venaient dans la salle; d'autres jouaient aux dés, aux échecs, sur tapis et coussins verts, bleus, vermeils ou violets. Il y avait céans de gracieuses dames devisant avec gentillesse et amabilité; je m'y trouvais moi-même, et Dieu sauve l'âme de mes pères, comme il est vrai que je vis entrer un jongleur de bonne mine, bien vêtu, lequel après avoir requis convenablement la permission de sir Hugues, nous chanta

sourah en Egypte, nous parlerons encore de cette journée *en chambrée*, devant les dames. » Joinville. H. St.-Louis.

In *logium* quod bene et procedente ratione nomen acquisivit; ibi enim sedere in deliciis solebant ad colloquendum, a *logos* quod est sermo derivatum. Hürter. gesch. Innocenz der III. T. V. p. 559. (*Trad.*)

(1) Ceci rentrait de plein droit dans les attributions du beau-sexe. Mais voici bien autres passe-temps. Un écrivain italien rapporte qu'en 1214, on érigea à Trévise une forteresse en bois, recouverte de fourrures et d'étoffes précieuses. 200 dames de haute distinction formaient la garnison; au lieu de casques et cuirasses, ces guerrières portaient gracieuses couronnes et riches falbalas. De jeunes chevaliers non moins gentiment adoubés assiégeaient la place, lançant en guise de projectiles des fruits, des tartelettes, des fleurs, et des flacons de senteur. Qu'on juge de l'affluence. Voy. *allg. Welt Historie*. in-4.° th. XLII. p. 249. — *Murat. Antiq. ital.* t. II. p. 83. Diez. 290. (*Trad.*)

(2) Nous avons traduit cette charmante nouvelle dans *les cours d'amour* et plusieurs journaux l'ont reproduite dans leurs feuilletons. (*Trad.*)

mainte chanson et nous fabula maint conte. Arnaut de Marsan décrit une fête de cour : « Nous entrâmes dans » un appartement pour nous y récréer à notre gré, » jouer aux échecs ou aux dames, ouïr des chansons ou » des contes; il en fut récité tant et plus que l'on écou- » ta attentivement. Nous demeurâmes ainsi jusqu'au cou- » cher du soleil, alors on nous appela pour le souper, » dans la grande salle où se trouvait le reste de la » société (1). »

(1) Ara nos en intrem
Abdos, si co-ns volguem,
Als escacx et à taulas,
A chansos et a faulas;
M n'i avia tals:
Que non pessavo d'als.
E estem y aitan
Tro al soleih colcan,
Desse que per manjar
Nos manda hom levar
En la sala major,
On eran li pluzor.
« Qui comte vol aprendre. » *Ms.*

HONNEURS ET RÉCOMPENSES DÉCERNÉS AUX TROUBADOURS.

Les présents dont on gratifiait les poètes de cour consistaient d'ordinaire en chevaux, harnachements, vêtements et parfois en numéraire. Aimeric de Péguilain fait en ces termes l'éloge du marquis de Malespine : « Il » honorait et rémunérait les nobles chanteurs qui allaient » le visiter, mieux qu'aucun prince au-delà ou en-deça » des mers. Il leur donnait des chevaux gris, bais et » bruns et des harnais, plus souvent qu'aucun riche » baron que j'aie vu ou connu (1). » Les biographes rapportent que Peyrol reçut d'un baron, du drap, de l'argent et un cheval (2). Le moine de Montaudon raille Adémar d'avoir accepté de vieilles démises (3). Aimeric de Péguilain, cité plus haut, se rend en Catalogne chez Guillaume de Berguédan, et dans le premier canson

(1) Ni'l ric joglar que'l' venian vezer,
Qu'elh sabia honrar e car tener,
Plus que princeps de sai mar ni de lai. . .
Que manh caval ferran e brun e bai
Donava plus soven et autr'arnes
De nulh baron, qu'ieu auc vis ni saubes. IV. 62

(2) Recep dels baros e draps e deniers e cavals. V. 281.

(3) Et a pres manh vielh vestimen. IV. 370.

qu'il compose, le loue tant et si bien que son hôte ravi lui abandonne son cheval et ses vêtements (1).

Raimon Vidal célèbre la générosité de plusieurs seigneur contemporains qui pourvoient les troubadours de tout pays, de housses de laine, de précieux harnais, de mors dorés aussi bien que de chevaux (2).

Les jongleurs participaient aux bonnes aubaines des troubadours. Raimon de Miraval conseille au sien de visiter certains amis de la poésie, et lui promet qu'il recevra des habits, du drap et voire même un cheval (3). Les nobles à leur tour prisaient les poètes au taux de leurs talents et de leur mérite personnel, témoin cette attitude d'indépendance, d'égalité (4), que prennent certains troubadours en face de leurs protecteurs; témoins encore ces relations d'intimité et souvent de tendre dévoûment

(1) Tan qu'el li donet son palafre e son vestir. V. 9.

(2) Et viras lur selas ab flocx
E tans autres valens arnes,
E fres dauratz e palafres. V. 346.

(3) Passaras Carcassona,
Iras a N Peire Rotgier,
E s'il be e gent no-t dona
Ye-t doblarai ton loguier;
E pueis iras à N'Olivier
Que-t dara rauba gordona
De sava vairet leugier
O dels draps de Narbona.
Baiona panc te sojorna,
E vai t'en à N Gentesquieu
Qu'el no-t fara cara morna,
C'om plus alegre no vieu,
Ans te dara caval braidieu
Tal que ben cor e biorna,
E vestimenta (*sic*) d'estieu
Ben estan e adorna.
A Bertran de Saissac chanta
Sirventes e mais chansons, etc.
« A Dieu me coman. » *Ms.*

(4) Raimon de Miraval et le comte Raimon VI de Toulouse, se désignaient mutuellement par un nom de convention

Mon *audiart* sal dieus e sa cort gaia:
Qu'el mainte pretz tostems, qui qu'el decbaia.
« Sel que chantar. » *Ms.*

Cela suppose une sorte de fraternité. Diez, 380. *(Trad.)*

entre le troubadour et l'illustre châtelaine. Nous en appelons d'ailleurs à l'histoire de leur vie. Mais la faveur dont jouissaient quelques élus était loin de s'étendre à l'ordre entier, non qu'on pût tourner à déshonneur cette dépendance inhérente à la condition des poètes de cour et qu'ils partageaient au surplus avec les chevaliers servants; mais l'association forcée à la race mal famée des jongleurs, association qui allait jusqu'à la communauté de nom et rejetait les poètes au même degré d'hiérarchie sociale, voilà ce qui portait un coup fatal à leur considération. Un temps vint, car le fait ne semble pas appartenir à la première période de la littérature provençale, un temps vint où les jongleurs voulurent s'immiscer à la poésie, joindre la pratique de cet art à leurs infîmes talents (1). Dès-lors la ligne de démarcation entre les deux classes tendit à s'atténuer; et il devint éminemment difficile au poète de cour de se maintenir dans l'estime publique. Impossible toutefois que l'homme honorable, exerçant l'art avec dignité, malgré le désavantage de sa position, comme le fit encore un Guiraut Riquier au déclin de la poésie, ne fût pas distingué de ceux qui s'incorporaient par le fait à la tourbe des plus vils jongleurs.

On aurait tort de prétendre que la profession de poète de cour fût incompatible en une seule et même personne avec celle de chevalier, bien qu'il reste prouvé que le chevalier indépendant s'estimât fort au-dessus du poète

(1) Guiraut de Calanson exige du jongleur, outre ses talents en musique, gymnastique et prestidigitation, qu'il s'entende à poétiser

Sapchas *trobar*
E gen tombar
E ben parlar e *jocx partir*. V. 168.

servant. Les nombreux témoignages des poètes viennent étayer ici le dire des biographies. Peire d'Auvergne raille un certain Gausmar de ce qu'étant chevalier il fait le jongleur. Bernard de Rovenac, persiflant un nommé Rainier, lui dit : « En échangeant votre chevalerie » contre la jonglerie, vous êtes rentré dans votre voca- » tion naturelle (1). » Il est très-probable que dans ces deux cas, les permutants s'étaient rabaissés à la plus abjecte condition de jongleurs ou joueurs d'instruments. Poètes de cour, ils se seraient relégués dans une bien grande obscurité, n'étant pas venus comme tels à notre connaissance. Quand un certain Cavaire adresse au troubadour Bertran Falco ce reproche : « Un chevalier qui se » laisse vêtir par un jongleur, abdique sa chevalerie ; et » le jongleur du marquis d'Est vous a vêtu (2), » il n'en rejaillit aucune défaveur sur la corporation des poètes de cour, à supposer même que ledit jongleur en fît partie, bien qu'accepter des présents de gens qui vivaient des libéralités d'autrui ce fût réellement commettre son caractère de chevalier.

Selon les biographies manuscrites, Peyrol et Adémar, tous deux nobles d'extraction, mais ne pouvant se maintenir dans l'état de chevaliers, s'étaient faits jongleurs. Jongleurs est pris ici dans sa plus digne acception ; en somme, le passage ne semble nullement induire une

(1) Quan per joglaria
Detz cavallairia
Fetz sen natural. V. 67.

(2) Cavalliers, cui joglars vest,
De cavalaria-s devest ;
C'us joglaretz del marques d'Est
Falco vos a vesti ab si. V. 112.

dérogation de rang. Nos deux chevaliers, poètes trop peu favorisés de la fortune, ne pouvant soutenir leur position sociale, devinrent poètes de cour.

Le même individu cumulait l'office de chevalier servant et de poète servant, nous l'apprenons dans la vie de Rambaut de Vaqueiras : « Il était jongleur; il se rendit à » la cour du marquis Boniface de Monferrat, qui l'arma » chevalier (1). » Mais le nouveau dignitaire n'en continua pas moins de servir en qualité de poète de cour, et d'être appelé jongleur, car il s'intitule lui même, « le » fidèle chevalier et jongleur du marquis. » Autre exemple : « Perdigon était jongleur, poétisait et jouait de la viole avec un égal talent; son savoir et sa prudence lui valurent l'honneur d'être admis au service du Dauphin

(1) Si se fetz joglar... e venc s'en a Montferrat a meser lo marques Bonifaci... et el lo menet ab si e fetz lo cavallier, e donet li gran terra e gran renda. II. 161.

Le troubadour reconnoissant lui consacra sa plume et son épée, aussi dit-il au marquis :

Et ai per vos estat en greu preiso
Per vostra guerra. *Ms.*
E plus ancar vos vueill far mensio,
Que par maint vers et per mainta chanso
Ai ieu dicha tan gran meillurazo
Al vostre pretz, que bella retraisso,
N'er per tostemps tro a la fenizo. *Ms.*

S'il lui arrivait de combattre loin de son seigneur, *Montferrat* était son cri de guerre dans la retraite comme dans l'attaque.

En Proensa, cant encaus ni can fuy
Crit Montferrat, la senha de qu'ieu suy. V. 423.

Il se croisa, non qu'il eût envie de passer la mer, mais par amour pour son noble maître.

E quan vos feiren li prezic e ill sermo
Levar la crotz per gran devosio,
Ieu non avia en cor, dieus m-o perdo,
Que pases mar, mas per vostre reso
Levei la crotz e pris confessio. *Ms.*

Le marquis tomba dans une escarmouche contre les Bulgares (1207). Fin tragique amèrement déplorée par Villehardouin. Il y a lieu de croire que le fidèle troubadour se fit tuer à ses côtés. Voy. Diez, 263. *(Trad.)*

d'Auvergne en qualité de chevalier, et il en reçut terres et revenus (1). » Or le Dauphin prisait en lui le chanteur; il faut en conclure que Perdigon occupait les deux emplois.

Le discrédit qui planait universellement sur toute la basse classe des jongleurs était inhérent à la nature même de leur condition. Ce n'était pas assez que l'homme nécessiteux, réduit à faire le plaisant, se donnât en spectacle à des figures étrangères (2), souvent moqueuses, et supportât ainsi avec patience ce qui répugne le plus au sentiment de la dignité humaine; la misère étreignait ces malheureux et poussait souvent cette race mendiante, frivole, sans aveu comme sans patrie, aux actions les plus déshonorantes. Le désordre s'aggravait de plus en plus; aussi les poètes les stigmatisent avec une véhémente indignation. Pierre de Mula écrivant un sirventes sur ce sujet, somme les nobles de ne plus recevoir désormais des gens dont le nombre et la scélératesse s'accroît de jour en jour. « C'est folie que de les festoyer dans les cours, » c'est-à-dire, de leur verser du vin et de leur découper » des viandes (3). » Maître Ermenguau, dans une sortie contre eux, les traite de flatteurs, calomniateurs, débauchés, joueurs, biberons, mendiants, avec autres gracieuse-

(1) Perdigons si fo joglars e sap trop ben violar et trobar... e'l Dalfins d'Alverne lo tenc per son cavallier... e ill det terra e renda. V. 278.

(2) Dans une tenson, le poète invective un jongleur en lui disant : « On peut vous rouer de coups, du moment qu'on vous remplit la panse. »

C'a vos pot dar colps sen
Qui be us umplis la pansa.

« Bertran, vos c'anar. » Ms.

(3) Dels joglars servir mi laisse,
Senhor, aviatz per que ni cum :
Quar lurs enueitz creis e poia...

tés (1), mais c'était prêcher dans le désert. Ils restèrent encore longtemps pourvoyeurs des menus plaisirs; et quant à la dissolution de leurs mœurs, il faut bien le dire, à l'époque de la décadence de la chevalerie, c'était plutôt un titre d'admission que d'expulsion.

Lor afar cuit que abaisse,
Car ilh son pus pezan que plom,
Et es en mai que de ploia,
Perqu'ieu non prets una raba
Lor mal dir, anz cre que m'aiut,
E vuelh c'als baros sovenha,
C'aissi tenh yeu lor prets cregut,
Si son d'avol gen mal volgut.
E mi par nessiatjes,
C'om lor mesca ni talh
En cort de pros vassalh. *Ms.*

(1) Atressi peccan li jogglar,
Que sabo cantar e ballar,
E sabo tocar esturmens,
E sabo encantar las gens,
E far autra jogglaria;
Car entendo nueg e dia
A la mondana vanetat
Et a folhor et a peccat,
E fan las gens en se muzar,
Quan deurion qualque be far,
E per so, quez om volontiers
Lor done raubas e deniers,
Digon lagot ad escien
Per decebre la folha gen...
Li jogglar son mal dizen
Et avar e desconoychen
E deslial e messongier
E lag parlan e putanier
E continuamen jogador
E tavernier e bevedor,
E portan messaggaria
Mantas vets de putanaria
Breviari d'amor. *Ms.* 7227, fol. 132

PROTECTEURS DE LA POÉSIE.

Nous croyons devoir énumérer ici les plus zélés protecteurs des troubadours, attendu l'influence décisive qu'ils ont exercée sur la poésie.

Plusieurs comtes de Provence brillent au premier rang. Raimon Béranger III (1167—1181), frère d'Alphonse II d'Aragon; Alphonse II, fils de ce dernier (1196—1209) et Raimon Béranger IV, son fils et successeur (1209 — 1245). A dater de 879, le comté fit partie du royaume de Provence érigé par Bozon, et tomba comme lui sous la domination de la Bourgogne. Cet état passant par droit de succession à Conrad-le-Salien (1032), le comté de Provence relevait dès-lors de l'empire d'Allemagne. L'apogée de sa puissance fut le règne de Bozon, qui gouverna jusqu'en 948, car il comprenait, outre le territoire postérieurement nommé Provence : le Gapencois, l'Embrunois, le comté Venaissin et Nice. En la personne de Bertrand II s'éteignit la ligne des comtes héréditaires; et Gerberge, sœur du défunt, transmit l'apanage en dot (1100), à son époux Gilbert, vicomte de Gévaudan. A ce dernier, mort en 1108, succéda (1112) sa fille Douce, mariée à Raimon Béranger III, comte de Barcelonne. L'héritage

se trouvait notablement réduit par des partages. Non-seulement tout le territoire entre l'Isère, les Alpes, la Durance et le Rhône, c'est-à-dire la haute Provence, plus tard marquisat du même nom, était échu aux comtes de Toulouse, mais le comté de Forcalquier en avait été également distrait (il y revint en 1209); de sorte que le domaine du comte se réduisait à la basse Provence, c'est-à-dire à la rive gauche de la Durance. Cet affaiblissement territorial fut amplement compensé par l'accession à la puissante maison de Barcelonne, occupant également le trône d'Aragon, événement qui eut les plus heureuses suites pour les troubadours. En 1245, à l'extinction de la branche masculine, Charles d'Anjou hérita le comté, du chef de sa femme Béatrix, fille de Béranger, dernier comte de Barcelonne. C'était passer en quelque sorte sous la domination française, doublement odieuse aux Provençaux, et par suite de cette antipathie naturelle aux peuples co-originaires, et en la personne d'un prince aussi impérieux que jaloux de son pouvoir (1). Bien que trouvère, Charles ne fit rien pour les troubadours; il ne tarda pas à transférer le siége de son gouvernement dans son nouveau royaume de Sicile, traitant la patrie de nos poètes comme une simple annexe; aussi la poésie rappelle-t-elle souvent avec amertume l'affront infligé à la nationalité provençale.

« Ah! Provençaux, s'écrie Aimeric de Péguilain, dans

(1) « Ici se rattache le premier anneau de cette chaîne fatale qui va lier la Provence aux » intérêts d'un royaume étranger. Notre or, nos sueurs, notre sang, tout cela n'est plus à nous: » tout cela est pour Naples, qui, en échange de tant de sacrifices, nous renvoie, il faut le dire, » quelques rayons d'une civilisation plus avancée. »

Ces patriotiques paroles sont de M. Edmond de Laplane, puissent-elles acquérir des lecteurs à l'*Histoire de Sisteron*, ils nous sauront gré de la citation. (*Trad.*)

» quelle dégradation, quel déshonneur êtes-vous tombés!
» Vous avez perdu soulas, jeux et divertissements; vous avez
» perdu rires et bombance, honneur et allégresse, vous êtes
» venus dans les mains de celui de France ; mieux vaudrait
» pour vous la mort. Celui qui pouvait vous sauver (Raimon)
» n'a trouvé en vous ni foi ni loyauté. Le comte est mort,
» et j'ai ferme espoir qu'il est auprès de Dieu, en joie et en
» béatitude; mais les Provençaux mèneront dans l'oppro-
» bre et la misère une vie pire que le trépas. Ah! malen-
» contreux seigneurs, que vous servent maintenant villes
» et châteaux forts! vous êtes français, et pour bonne ou
» mauvaise cause n'oserez porter ni l'écu ni la lance (1).»

Après le patronage des comtes de Provence, citons celui des comtes de Toulouse, bien autrement puissants. L'époque de leur grandeur fut le règne du célèbre Raimon de St.-Gilles, qui prit la croix en 1096 et obtint le comté de Tripoli. Ses possessions européennes comprenaient le comté de Toulouse, les provinces de Quercy et

(2) Ai Proensals, era-n grieu desconort
Es remangut et en cal desonransa :
Perdutz avetz solatz jon (joc?) e deport,
E gaug e ris, honor e alegransa,
Et es vengut en ma de cel de Fransa !
Mells vos vengra, que fossietz del tot mort ;
E cel, per cui pogratz esser estort,
Non trob en vos leutat ni fiansa,
Mort es lo coms et ai ferm esperansa,
Qu'el si 'ab deu a gaug et a deport,
E Proensal viuran a pieg de mort
Ab marrimen et ab desconordansa.
Ai mals astrucs de seignel (?) e d'onransa,
Q'us faran mais villa ni castel fort,
S'est dels Frances, que per dreg ni per tort,
No auserotz portar escut ni lansa.

• Ab marrimenz. • Ms. Diez, 111. (Trad.

de Rouergue, l'Albigeois, le duché de Narbonne, le marquisat de Provence, c'est-à-dire le tiers et plus du domaine territorial de la langue occitanienne. Son petit-fils, Raimon V (1148 — 1194), fut l'ami déclaré des troubadours; Peire Rogier, Bernard de Ventadour et Peire Raimon de Toulouse vivaient à sa cour. Son fils, Raimon VI, mena une existence trop orageuse pour pouvoir s'occuper de nos poëtes. La croisade contre les Albigeois, dont il finit par embrasser le parti, mit à sac une grande portion de ses états et le contraignit en quelque sorte à une vie nomade. Il légua cette guerre désastreuse à son fils Raimon VII (1222 — 1249), qui perdit en la soutenant la majeure partie de l'héritage paternel et dut consentir à admettre l'inquisition dans sa propre capitale. Ce prince affectionnait les troubadours, et Raimon de Miraval résida près de lui. Son successeur fut l'époux de sa sœur Jeanne, Alphonse, frère de Louis IX, roi de France. Il se tenait ordinairement dans le nord; partant, les troubadours eurent de nouveau à déplorer la perte d'une cour. A la mort d'Alphonse et de Jeanne (1271), le comté fut réuni à la France, mais l'astre brillant penchait à l'horizon; la poésie provençale touchait à son déclin.

Parmi les autres princes et seigneurs français méridionaux, nous citerons encore comme favorisant nos poètes, Richard-Cœur-de-Lion, comte de Poitou (1169 — 1196) puis roi d'Angleterre; Guillaume VIII, seigneur de Montpellier (1172 — 1204); Barral (1), vicomte de Marseille,

(1) Voici un fragment d'une complainte de Folques de Marseille, sur la mort de Barral.

Chantars me torn ad afan,
Quan mi soven d'En Barral;
E pois d'amor plus no-m cal
Non sai cum ni de que chan.... *Ms.* 2*16*. (*Trad* .

de l'illustre maison de Baux (vers 1180), et Guillame IV de Baux, comte d'Orange (1182 — 1219), Robert, dauphin d'Auvergne (1169 — 1234); parmi les femmes, Eléonore, épouse de Louis VII, roi de France, et dans la suite unie (1182) à Henri, duc de Normandie, puis roi d'Angleterre; enfin Ermengarde, vicomtesse de Narbonne.

Hors de France, la poésie trouvait honneur et protection, nommément en Aragon. Là comme en Provence, régnait la maison de Barcelonne, réunissant sous un même sceptre deux états apparentés de langage. Alphonse II, d'Aragon (1162 — 1196), après la mort de son parent, le comte Béranger II de Provence, gouverna immédiatement, du moins le comté; et son séjour y fut une véritable bénédiction pour les troubadours. Peu de princes surent leur prodiguer au même dégré d'efficaces sympathies; en revanche peu de princes furent mieux rémunérés en louanges sans bornes. Son successeur, Peire II (1196 — 1213), marcha sur ses traces comme aussi Peire III dit le Grand (1276 — 1285). Parmi les rois de Castille, nous distinguons Alphonse III (1158 — 1214) Alphonse IX, (1188 — 1229) et surtout Alphonse X (1252 — 1284), lequel, après la chûte des cours de Provence et de Toulouse, accorda une ville libre aux derniers poètes errants.

Entre les princes italiens, nous inscrirons Boniface, marquis de Montferrat et depuis 1204 roi de Thessalonique, Azzo VIII, d'Est (1205 — 1265). Quant à l'empereur Frédéric II, bien qu'ami de la poésie et poète lui-même, nous ne voyons pas qu'il ait particulièrement choyé les poètes provençaux; car Elias Cairel et Folquet de Ro-

mans, les seuls qui aient passé quelque temps à sa cour, ne sonnent mot de sa munificence (1).

Les troubadours ne pouvaient manquer de célébrer, d'exalter les généreux procédés de leurs protecteurs. De la louange à pleins bords, voilà ce qu'ils offraient en retour d'une bienveillance et d'une libéralité qui s'exécutaient en fonds de terre. « Avant d'aller ailleurs, ma » chanson, dit Aimeric de Péguilain, va trouver de ma » part, en Castille, le vaillant roi Alphonse III, le meil- » leur qu'il soit donné au monde de voir et de posséder. » Il s'élève en mérite quand les autres s'abaissent. Nul » roi, nul empereur ne sait comme lui gagner et retenir » renommée. Seul il n'a pas d'égal; et je m'émerveille » comment la renommée trouve encore place en lui, car » sans cesse il l'attire, la conquiert, la dérobe, l'achète » sans jamais en donner ni en vendre (2). » Qui blamera nos poètes d'avoir cherché à s'acquitter par un poétique

(1) Bien que les *Cento novelle antiche* disent : « A lui veniano trovatori, sonatori, e belli parlatori, uomini d'arti, giostratori, schermitori, etc. — Frédéric, dit le moine de Montmajour, estoit libéral à donner les propriétés et les héritages auxquels il n'avoit nul droit. « Jeh. de Nostred. *(Trad.)*

(2) En Castela al valen rei N'Anfos,
Qu'es lo meiller, c'om avia el mon ni veia,
Anz qu'aillors ans, vai de part me, chanssos ;
Qu'el meillura, quan autre reis sordeia.
De gazaignar pretz e de retener
No ill es nuills reis pars ni nuills emperaire.
Perqu'es totz sols, c'om no il pot trobar fraire ;
Que' ie-m meraveill, cum pot en lui caber,
Lo pretz, qu'el tol e rauba et embla e pren
E'n compra ades ni non dona ni ven.

« Destreitz cochatz. » *Ms.* Dies, 426.

Voici le début d'une lettre de Guerau Riquier, au vicomte Aiméric de Narbonne.

Al pus noble, al pus valen
Al pus presat de son joven,

tribut? Les grands seigneurs, ceux-là mêmes auxquels l'histoire n'a guère dispensé de célébrité, se montraient souvent nobles et magnanimes dans leur intérieur; et l'amour de l'art chez un puissant du siècle était déjà en lui-même digne d'éloges. Au surplus leur perspicacité ne pouvait s'y méprendre; ils gagnaient à l'échange, car ce mot magique : la renommée, c'était la palme de la vie chevaleresque. Enfin ils assuraient aux poètes cette existence dégagée de soins et de soucis éminemment favorable, ce semble, au libre développement de l'art. Aussi les chansons laudatives sur les héros du temps, les complaintes sur leur mort, prisent-elles par-dessus tout le patronage exercé envers poètes et chanteurs. C'était à tel point le trait suréminent d'un poétique hommage, qu'on en faisait gratuitement honneur aux princes étrangers dont on ne connaissait trop les vraies inclinations, comme le plus digne encens qui pût leur être offert. Dans les chansons qui n'étaient pas directement adressées au Mécène, le poète lui ménageait une mention honorable et y consacrait ordinairement quelques vers.

A cel que pus noblamen se capdela
En la nobla cort de Castela,
A sel que mielhs vieu d'agradatje,
E'l pus manent d'onrat lentratje,
A'N Amalric de Narbona...
De part Gr. Riquier saluts. *Ms.* Diez, 516.

(Trad.)

DÉCLIN ET CHUTE DE LA POÉSIE PROVENÇALE.

On peut préciser en chiffres ronds l'époque de la décadence de la poésie provençale, en l'assignant à l'année 1250. Le terme fatal, eu égard à son individualité, coïncide à l'année 1290; car la dernière production de Guiraut Riquier date de 1282 et celle de Jean Estève de 1289 (1). Les poètes de l'école de Toulouse, et les rimailleurs subséquents, auprès desquels se pavane Nostradamus, se noyèrent dans l'imitation des troubadours et des poètes italiens; et leurs œuvres, aussi bien que leur condition sociale, établissent une démarcation prononcée entr'eux et les poètes de cour. Le cycle poétique en son entier embrasserait ainsi une période de deux cents ans (1090 — 1290).

Ne cherchons pas les causes du déclin, et finalement de l'éclipse totale dans les éventualités alléguées par les historiens littéraires; leurs assertions ne valent réellement pas la peine d'être reproduites et réfutées; elles accusent à la fois ignorance de la matière et manque de critique; bref, ce sont véritables rêveries. Impossible de comprendre, pour n'en citer qu'une, comment le développement des autres littératures romanes entraînait la disparition

(1) Une pièce de Frédéric III de Sicile, est postérieure de quelques années.

de la poésie occitanienne. Il faudrait admettre la réaction d'un fait sur le passé. Lorsqu'apparut ce grand météore, le Dante, la poésie provençale avait déjà passé dans la catégorie des antiquités; car il ignore les troubadours contemporains, et ne cite que d'anciens maîtres. Cette poésie nouvelle, au vol hardi, prenant dès-lors possession de l'Italie, ne formait pas agression directe à la poésie povençale; mais le fait de sa supériorité en entravait l'étude, et étouffait les derniers accents qui jusque là se répercutaient encore au-delà des Alpes. On a confondu les extrêmes en assimilant à l'ancienne poésie de cour provençale, dont l'âme respirait dans la moindre de ses chansons, toute production rimée en langue occitanienne. Cette dernière, à l'aurore radieuse d'une ère nouvelle, eut à rentrer dans l'obscurité, mais ne s'éteignit jamais totalement, ni dans la France méridionale ni dans l'est de l'Espagne, notamment à Valence, où durant le quinzième siècle elle comptait encore des poètes de renom.

La poésie de cour était le noble enfantement de l'antique et véritable esprit chevaleresque, que caractérisait une tendance idéale et poétique, telle qu'elle se révèle au douzième siècle. Mais avec le temps, un égoïsme destructeur vint étreindre et glacer cette pensée de dévoûment, d'abnégation, compagne de la chevalerie dans sa période brillante; et le prosaïsme qui en fut la suite, comportait le déclin et le jour suprême d'une lyre amoureuse et guerrière. Ce fait eut son plein accomplissement vers le milieu du treizième siècle. Mais la cause de ce revirement social? Indubitablement l'appauvrissement de la noblesse, résultat des sacrifices pécuniaires nécessités

par les croisades et autres guerroyantes entreprises, résultat de l'*émergence* de la bourgeoisie, de l'augmentation des tailles, principalement en Languedoc et en Provence, depuis que ces contrées étaient passées de nom ou de fait sous la domination française; mais surtout résultat du luxe et de la prodigalité (1), traînant après eux l'avarice, la rapine et la rusticité de mœurs. On contracta donc dans les résidences des nobles, une manière de vivre incompatible avec le culte de la haute poésie. Au dire d'un troubadour, les seigneurs se claquemuraient dans ces donjons où mauvaises actions prennent naissance, ne se croyant en sûreté qu'à l'abri de créneaux surmontés d'une tourelle en saillie, d'où un enragé vilain criait la nuit durant : « Veillez, j'ai entendu quelque noise. » Que si on ne se levait à ce cri d'alarme on était occis (2).

(1) L'amour-propre s'en mêlant, on faisait assaut de prodigalité ou plutôt d'extravagance. Ainsi, en 1174, Henri d'Angleterre ayant convoqué à Beaucaire, dans le but de conclure une paix entre l'Aragon et Toulouse, une assemblée à laquelle il eut soin de ne pas se rendre, grande fut l'affluence de nobles chevaliers et d'accortes châtelaines. Or, écoutez! Le comte de Toulouse fit don au baron d'Agoult de 100,000 sols, et ce dernier les répartit entre 10,000 chevaliers. Un autre noble, Bertran Rambau, fit labourer un champ près de la ville, et en guise de semence, y fit répandre 30,000 sols en deniers. Guillaume de Martot ayant à sa suite 300 chevaliers laissait préparer son dîner au feu de flambeaux de cire. Il s'agissait de couronner roi des jongleurs un certain Guillaume Mita. La comtesse d'Urgel avait envoyé une couronne estimée 40,000 sols. Enfin Raimon de Venon fit brûler vifs 30 chevaux. Voy. Bouquet, t. XII, p. 444. — Ce couronnement d'un jongleur est une particularité non sans importance. Mais le fait s'est-il reproduit en Provence, c'est ce que nous ne saurions dire. Diez, 397. *(Trad.)*

(2) Guiraut de Borneil : Seigner li fort chastel,
Don la maleza nais,
E il aut mur e il terrier
De tort e de biais
Ant toutz dons e covitz :
Car non es hom garnitz,
Si non fai manganel,
Qui pas sobre l'anvan,
Don ira puois cridan
Us vilans en rabiatz

La poésie, fille de cour, dépendait du bon plaisir des nobles; grandie aux rayons de ce soleil, elle ne pouvait vivre hors de son élément. A la vérité on hébergeait encore poètes et chanteurs; mais c'était en tout point la lie de cette corporation, race peu coûteuse et toujours prête à se vilipender. C'étaient les innombrables gâcheurs de l'art; on finit par s'en lasser, on les chassa. Il se rencontrait sans doute encore quelque digne maître pénétré de l'éminence de sa vocation et marchant de pied ferme dans une meilleure voie; mais quelle sorte d'accueil pouvait-il espérer? Les nobles inclinations avaient cessé; il ne lui restait qu'à se couvrir la tête et se taire. Les poésies de Guiraut Riquier reflètent l'esprit des derniers troubadours, comme sa vie leurs tristes destinées.

On sera peut-être tenté d'adopter une autre explication. Ne pouvait-il arriver que la noblesse fût à la longue saturée d'une poésie qui avait épuisé sa sphère d'idées? Ce raisonnement ne saurait être applicable qu'à la chanson, car le conte et le sirventes, offraient un champ inépuisable. Notre hypothèse est la seule fondée, la seule qui puisse s'autoriser du témoignage de l'histoire et des troubadours. Ces derniers sentaient bien d'où partirait le coup mortel; aussi, s'ils éclatent en plaintes, c'est sur la parcimonie, la rusticité des grands, la dégradation de l'art par de misérables chanteurs; et ce qu'ils préconisent par-dessus tout, c'est ce bon vieux temps où

Tota la nuoich : veillatz,
Qu'ieu ai auzit mazan!
E adonc-s levaran,
E si vos no us levatz,
Seretz ocaisonatz. *Ms.* Diez. 147. *(Trad.)*

le véritable poète était honoré et rémunéré. Nous allons produire quelques-unes de ces lamentations qui commencent dès le milieu du treizième siècle.

Guiraut de Borneil y consacra dans sa jeunesse plusieurs chansons où il dénonce hautement la caducité morale de la noblesse. « Naguère, dit-il, je voyais s'or-» donner des tournois, briller des armures; et longtemps » on s'entretenait des prouesses qui avaient illustré les » lices. Aujourd'hui c'est un honneur de dérober des » bœufs, des moutons et des brebis. Honte au cheva-» lier qui fait le gentilhomme et touche de ses propres » mains des agneaux bêlants, dévalise les églises et dé-» trousse les voyageurs! Naguère je voyais les chanteurs » dans un élégant costume errer de cour en cour, dans » l'unique but de chanter les louanges des dames; aujour-» d'hui ils n'oseraient parler, car le véritable honneur » est réellement perdu (1). »

Raimon Vidal traite ce sujet dans un sirventes, et suppose un jongleur qui lui raconte les malheurs du temps (2); ce dernier s'était rendu à la cour du dauphin d'Auvergne, où comme il le dit, dames, demoiselles, chevaliers, écuyers étaient encore amiteux comme l'oiselet qui mange dans la main. Après le repas du soir, la société s'étant dispersée, le jongleur s'adresse au prince en ces termes: « Vous le savez, noble seigneur; en aucun lieu de l'uni-» vers on ne vient au monde sans père. Le mien jouissait » d'une haute considération, savait se produire dans les » honorables sociétés; car c'était un chanteur sans égal et

(1) Les deux sirventes : Per solatz revelhar IV. 290 et si per mon Sobretotz no-m jos. *Ms.*

(2) Raynouard donne plusieurs fragments. V. 342.

» un habile conteur. J'appris de lui combien Henri d'An-
» gleterre était libéral en chevaux et bêtes de somme.
» Il me raconta également son voyage chez le glorieux
» marquis, citant nombre de Catalans, de Provençaux,
» de Gascons à cause de leur urbanité. Cela me détermi-
» na à devenir jongleur; j'errai donc par terre et par
» mer, je visitai châteaux et villes; mais chez la plupart
» des seigneurs, je n'ai rien retrouvé de l'ancienne manière
» de vivre tant prônée par mon père; car les barons et
» leurs familles se tiennent constamment renfermés dans
» les murs de leurs châteaux. » Le jongleur rapporte ici la
réponse du dauphin, où il est dit entr'autres choses : « Les
» seigneurs ont changé de mœurs et sont maintenant les
» oppresseurs des hommes recommandables. Les dames
» et les chevaliers ne paraissent à leur cour que tête
» baissée; le savoir n'est plus considéré, et ceux qui cher-
» chent à se faire valoir n'éprouvent qu'humiliation et
» découragement. » — « Ami, répond à son tour Raimon
» Vidal, vous déplorez un grand changement, si vous
» rappelez le bon temps tel que vous le dépeignait votre
» père. Pour ma part, j'ai aussi appris à connaître la
» cour du roi Alphonse, le père du roi actuel (Alphonse II
» d'Aragon, père de Peire II), qui comblait tout le monde
» de biens et d'honneurs. Que n'avez-vous vécu plutôt!
» vous eussiez connu le bon temps que vantait votre
» père ; vous eussiez appris de la bouche même des
» poètes de cour comment ils parcouraient le monde,
» visitant les villes et les châteaux ; vous eussiez vu leurs
» molles selles, leurs magnifiques harnais, leurs freins
» dorés et leurs palefrois : nombre d'entr'eux se ren-
» daient en Catalogne par le passage, d'autres venaient

» d'Espagne (1); tous étaient sûrs de rencontrer un pro-
» tecteur affable et généreux, dans le roi Alphonse II,
» aussi bien que dans le brave Diégo, l'aimable comte
» Fernand et son frère, d'un esprit si éclairé. En Lom-
» bardie, c'était l'illustre marquis (Boniface de Montfer-
» rat. En Provence, d'autres magnifiques seigneurs tels
» que Blacas, Guillaume-le-Blond de Baux, le noble dau-
» phin, le sire Gaston, supérieur encore à sa réputation.
» Tous ceux qui se présentaient à Foix s'étaient acquis
» dès ce moment un bienveillant patron. Vous eussiez
» trouvé en tout temps noblesse et sincérité chez le sire
» de Castelnau. A Castelviel, habitait un sire Albert, che-
» valier de grand courage, et dans les environs nombre
» de barons disposés à faire preuve de leur noble carac-
» tère. Pour être bref, je veux encore vous citer le
» seigneur Miguel en Aragon, Garcia, le comte Pons de
» Castillon et son fils Hugues; tous avaient à cœur la
» gloire et l'honneur; enfin ce Jauffre prisé dans main-
» tes villes et royaumes. — Dieu veuille qu'il revienne
» en Allemagne un empereur Frédéric I.er; en Angleter-
» re, un Henri II, des Henri, des Richard, des Godefroid
» (Les trois fils d'Henri II); qu'il revienne à Toulouse un
» si doux seigneur que le tant vénéré Raimon V. C'était
» bon temps pour les poètes de cour, les guerriers soldés
» et les conteurs; car ces dignes seigneurs secouraient
» les poètes nécessiteux et leur prodiguaient une efficace
» protection. »

Chez les poètes postérieurs, l'accusation devient plus grave et plus amère, Si la joyeuse vie se perd, c'est aux nobles que Pierre Cardinal en impute la faute. « Maudit

(1) C'est-à-dire venaient de France, d'autres de Castille et de Leon.

» soit qui laisse le bien pour s'attacher au mal. Les nobles » ont adopté la félonie et la trahison et abdiqué l'urbanité » et la libéralité. Désolation, dévastation, voilà ce qui les » occupe. Ils ont dit adieu aux lais, aux nouvelles et aux » cansons (1).

Selon Sordel, les grands sont également les corrupteurs de la morale publique. « On ne peut comparer sans » douleur, le noble de nos jours au noble d'autrefois; » comment un chevalier peut-il être assez éhonté que » de forfaire à sa race pour de l'or et de l'argent ! La » contagion de leur perversité infecte les derniers rangs » de la société, de sorte que toute joie et tout honneur » s'anéantissent (2). »

Selon Boniface Calvo, ce sont encore les nobles qui gangrènent l'éducation et les bonnes mœurs. « Nul bon » serviteur ne peut habiter sous leur toit, s'il n'adopte » la conduite du maître; aussi deviennent-ils la source de » l'iniquité. Il est étonnant qu'ils ne s'en tiennent pas » aux vertus chevaleresques, puisqu'ils y trouveraient » l'infaillible moyen de gagner en puissance et en considé- » ration. Avant tout devraient-ils se montrer généreux; » c'est le véhicule de l'honneur et de la renommée; car » l'homme honorable qui reçoit un présent sait comment » s'acquitter d'une manière délicate. »

Aimar de Rocaficha s'écrie : « Aujourd'hui les méchants » s'applaudissent de leur perversité; tous abhorent la » belle diction; à qui pourrait-elle plaire (3). Chacun raille » et rit ou tire la langue quand il entend les troubadours

(1) Voyez la chanson Ricx hom. IV. 341.

(2) La chanson : qui se membra. IV. 329.

(3) La chanson Ab gran dreg. IV 370.

» répéter que sans nobles inclinations il n'y a pas de
» noblesse (1).

Ces citations suffisent, et l'on voit à qui les troubadours imputaient la perte de l'urbanité sociale et la ruine de leur art.

(1) Ce fragment se trouve V. 3.



PÉRIODES POÉTIQUES.

Éclore et se développer, fleurir, s'effeuiller tomber en poussière, voilà les trois péripéties de notre école poétique. Nous avons précisé de notre mieux les deux époques extrêmes (1090 à 1140 — 1250 à 1290); reste le temps intermédiaire. L'histoire de la première période ne se laisse guère établir avec certitude. Son caractère est un effort visible et avoué de la simplicité vers l'art qu'on ne saurait méconnaître dans Guillaume de Poitiers. La seconde est de notoriété historique; c'est d'une part l'esprit ardemment exalté de la poésie joint à une suréminente combinaison de forme; de l'autre, la condition heureuse et honorée des poëtes. La première moitié de cette période est réellement l'âge d'or des troubadours. Bernard de Ventadour, Bertran de Born et Arnaut Daniel sont les types, ensemble les représentants de ces diverses tendances. Dans Guiraut de Borneil qui appartient déjà à la seconde moitié, la poésie artistique atteint à son point culminant en ce qui lui est donné d'avoir conscience d'elle-même, de s'étudier; et ce n'est pas sans raison que les poëtes postérieurs le surnomment le maître des troubadours. Néanmoins, il pronostique déjà la décadence de l'art, par ce ton de doléance qui trouve d'autres échos vers

la fin de cette même période. Nous avons esquissé l'historique de la troisième. Quant à son caractère, c'est une prédilection pour le genre élégiaque et didactique. Le sirventes, on pourrait dire le sérieux, y prédomine avec quelques modifications de forme. Guiraut Riquier est la formule vivante de l'époque.

Arrêtons-nous à quelques traits saillants de la poésie, de nature à nous initier à ses différentes phases. Dès son apparition, on la voit se complaire aux difficultés métriques trop inhérentes à sa nature pour ne pas en être recherchées. La rime *ardue* (1) fait époque; déjà le comte Rambaut d'Orange l'emploie avec intention marquée. Il est peu de poètes qui n'aient voulu, au moins dans quelques chansons, se jouer à cette difficulté et y faire preuve de talent. Arnaut Daniel entr'autres l'a poussée à outrance et s'en fait gloire. Remarquons à ce propos l'exorde d'une chanson d'Elias Cairel. « Le froid et la neige ne » sauraient m'empêcher de chanter et de me réjouir. A » la vérité je sais bien qu'une chansonnette à rimes légères » plairait davantage à ces gens peu connaisseurs qui prisent ce qui ne le mérite pas. Ils injurient, persécu- » tent et voudraient expulser les poètes de talent; et de » fait, j'aimerais voir extirper radicalement ces scientifi- » ques accouplements qui réduisent à néant ce qu'il y » avait de bon et de gai (2). » Il paraîtrait donc que cer-

(1) Difficile, pointilleuse, Arnaut Daniel l'appelle rima *cara*.

(2) Freg ni neu no-m pot destrenher,
Qu'en no chant e no m'alegre,
Pero ben sai, que mais plagra
Chansoneta de leu rima
A la gen
Desconoisen
Que fan valer so que non es valen.

Los valens volon empenher
Et encausar et absegre,
E dic vos, que no-m desplagra,
Si la raitz tornes cima
Del coven
Sobresaben,
Per cui valors e joi torn'en nien. *Ms.*

tains poètes s'accordaient à combattre l'abus des rimas caras. Plusieurs préconisent leurs rimes légères, circonstance qui rend ce trait caractéristique de la poésie d'autant plus vraisemblable.

Mais dès avant le milieu du XIII.e siècle, voici venir en auxiliaire à la rima cara, l'élocution *obscure*. Plusieurs troubadours s'en emparent évidemment pour se distinguer du commun des poètes. Arnaut Daniel s'y était exercé; peut-être en avait-il donné l'exemple, mais elle devint en quelque sorte usuelle chez les poètes postérieurs sous le nom de poésie obscure, couverte, rafinée. Bon nombre toutefois élèvent des réclamations, notamment Guiraut de Borneil. « A peine saurais-je, nous dit-il, com-
» ment m'y prendre pour faire une chanson légère, si je
» n'avais pensé dès hier à la rendre intelligible à tout le
» monde et facile à mettre en chant, car je ne poétise
» que par forme de passe-temps. Je saurais très-bien la
» rendre plus obscure, mais un chant qui n'est pas à la
» portée d'un chacun me paraît imparfait (1). » A cette occasion, il eut une controverse avec Lignaure, troubadour à peine connu. Pourquoi blâmer la poésie équivoquée, demande l'Aristarque, et prôner celle qui est banale? N'est-ce pas effacer toute distinction entre les poètes? Guiraut

(1) A penas sai comensar
Un vers que vuoill far leugier,
Et si n'ai pensat des hier,
Que'el fezes de tal razo,
Que l'entenda tota gens,
E qu'el fessa leu chantar,
Quieu'l fauc per plan deportar.

Be'l saubra plus cubertfar,
Mas non a chans prets, entier,
Quan tuich non so parsonier. *Ms.*

répond avec beaucoup de bon sens que chacun doit suivre son propre génie. Il préfère, quant à lui, la poésie intelligible, l'estime supérieure, et nul ne l'empêchera de la cultiver (1). Parmi les tard-venus, celui qui s'exprime avec le plus d'énergie, c'est Lanfranc Cigala. « Je saurais très-
» bien faire de la poésie raffinée, pointilleuse, si telle
» était mon envie; mais je n'aime pas composer des chan-
» sons qui ne soient claires comme le jour. Qu'est-ce
» qu'une science que la lumière n'éclaire pas? Nous
» comparons l'obscurité à la mort et la vie à la clarté.
» Qui me traitera maintenant de poète vulgaire ou d'in-
» sensé, n'en trouvera pas quatre sur mille de son opi-
» nion; il aura donc à s'imputer la honte de sa propre
» folie, car c'est un absurde non-sens de s'ingénier à faire
» des vers obscurs, alors qu'on ne sait puiser d'eau à une
» source claire (2). »

On s'aperçoit enfin que certains troubadours de la dernière période font effort vers une poésie élevée et savante. Déjà Guiraut de Borneil, qu'il faut encore citer ici, parle

(1) Era-m platz, Guiraut de Borneill,
Que sapcha que anatz blasman
Trobar clus ni per cal semblan?
Aiso-m digatz
Si tan presatz
So que vas tots es cominal,
Car adoncx tug seraux egal.

Senher Lignaure no coreill,
Si quecx se trob à son talan,
Mas me eis vueill jutgar d'aitan,
Qu'es mais amatz
Chans e prezatz,
Qu'il fai levet a venansal,
E vos no m'o tornetz en mal. etc. *Ms.*

(2) Voy : la chanson Escur prim chantar e sotil. P. O. 157.

des grands événements du temps de l'année comme étant les dignes sujets de la poésie. Ce n'est pas une circonstance indifférente ; mais Guiraut Riquier, plus que tout autre, rend palpable la nouvelle tendance. Souvent il nous vante cette poésie des hautes sphères; et dans un traité sur les destinées de la poésie de cour : (1) « Le bel » art de trouver, dit-il, je le vois si peu prisé, qu'à peine » ose-t-il prétendre à être toléré, à trouver des auditeurs. » Cela m'afflige, car je l'aime au point de ne pouvoir m'en » abstenir, bien que je n'en attende ni gratitude ni récom- » pense. Si le *bel saber*, le jugement, le talent de bien » trouver était encore considéré, j'aurais jouissance, je » me délecterais à enseigner et m'efforcerais de faire beaux » enseignements; mais la plupart des gens tiennent l'art » à folie; nos prédicateurs disent que c'est pécher et ré- » primandent un chacun avec virulence. Trouver des » vanités qui induisent en péché, inciter à la guerre, je

(1) Tant petit vei perzar
Bel saber de trobar,
C'apenas es volgutz
Sufert ni entendutz,
Perqu'estau pessieus,
Car tan mes agradieus,
Que del no-m puesc tener,
Ni gaire non esper
Bon grat ni guasardon...
Si bels sabers e sens
E bos entendemens
De trobar ren valguesson
E grat aver poguesson
Alques non per dever,
Yeu trobera plazer
E deliey en dictar
E-m volgra esforsar
De far bels dictamens.
Mas lo pus de la gens
O tenon a folor,
E neis nostre rector
Dizon, que peccatz es,
E totz hom n'es repres
Per els mot malamen.
Yeu conosc veramen,
Que trobar vanitatz,
Don pot naisser peccatz,
E de guerras mesclar
Devon ben castiar...
Perc'aital trobador
Degran esser cassatz
Car murtrier son proatz...
Mas selh, c'ap maistria
Troban los bels dictatz,
Declaran los vertatz
Ab sen et ab saber,
Non podon grat aver
Gazardon ni onor. *Ms.* Diez. 324.

» le sais vraiment, cela mérite châtiment. Tels trouba-
» dours devraient être dégradés, car ce sont meurtriers;
» mais à ceux qui de main de maître élaborent de beaux
» *dictats* où ils révèlent la vérité avec bon sens et avec
» art, on ne saurait trop leur prodiguer reconnaissance,
» honneurs et largesses. » Ailleurs il voudrait obtenir pour eux l'auguste nom de docteur. Son contemporain Folquet de Lunel, qui marche dans les mêmes errements, confère ce titre aux troubadours, et Guiraut de Berneil l'avait fait antérieurement. Que conclure de cette sorte de ligue poétique qui voulait traiter la poésie en maîtresse science? Qu'il s'agissait d'assurer à l'art fort négligé et médiocrement prisé, ensemble à l'artiste, une nouvelle considération.

GUIRAUT RIQUIER SUR LA POÉSIE DE COUR.

Cet écrit intitulé : Supplication que fait Guiraut Riquier au roi de Castille au sujet du nom de jongleur, l'an 1275, offre une donnée si précieuse sur la condition sociale des chanteurs, surtout dans les derniers temps, que nous le croyons digne de l'attention de nos lecteurs. Revêtu de la forme poétique, essentiellement diffus, ce factum, grâce à la scolastique argumentation, n'offre que trop d'inutilités; mais un spécimen approprié à notre but, et calqué sur le manuscrit même, pourra servir d'illustration et de complément à cette première partie de notre travail.

L'auteur débute par nous vanter son savoir et s'en reconnaît redevable à la faveur d'Alphonse. Eloge de ce prince, promesse de le servir à toujours et de glorifier son nom. Commencement de la requête; énumération des six conditions sociales, c'est-à-dire, le clergé, les chevaliers, les bourgeois, les marchands, les ouvriers et les manants. Preuve circonstanciée que ces diverses catégories comprennent plusieurs sous-divisions, chacune pourvue d'une dénomination spéciale.

« M'est avis, poursuit le poète, qu'il ne serait pas

moins équitable de désigner également les jongleurs par un nom particulier. N'est-il pas inconvenant que les plus distingués d'entr'eux söient privés d'un titre que justifieraient leurs talents ? J'estime qu'on leur fait injure en les assimilant à ces gens ignares et de pitoyable maintien qui ne savent pas plutôt écorcher un pauvre instrument qu'ils s'en vont râclant, mendier leur pain par les carrefours ; à ces autres brimbeurs qui chantaillent sur les marchés pour ébaudir la vile populace, sollicitent sans pudeur l'aumône de leurs concitoyens et de l'étranger, puis cherchent fortune dans les tavernes et n'oseraient de leur vie se hasarder dans une honorable compagnie; à ces bateleurs qui varient leurs tours de passe-passe par des danses de guenons, car la jonglerie fut inventée par des hommes de sens et par des serfs de quelque savoir, pour divertir et honorer la noblesse par le jeu des instruments. Aussi les plus dignes seigneurs voulurent-ils avoir des jongleurs à leur service, et ceux d'aujourd'hui en gardent encore par décorum. Puis vinrent les troubadours pour raconter les beaux gestes, louer les preux et les encourager à bien faire; car qui ne parfait ces gestes sait néanmoins les apprécier; qui les enseigne n'est tenu de les accomplir. Ainsi commença selon moi la jonglerie; et chacun vivait à sa plaisance parmi les nobles. »

«Mais de nos jours, et même depuis longtemps, au grand dommage des vrais adeptes, une sorte de gens sans esprit ni connaissances s'est vouée au culte du chant de la poésie et de la musique. Leur basse jalousie ne se contient plus, dès qu'elle voit le poëte honoré de la faveur des grands. Tel scandale ne devrait être toléré, pourtant j'a-

vise qu'on les flatte, qu'on les redoute plus que les hommes réellement sensés. Quand le nom de jongleur se trouve dégradé par semblable tourbe, j'ai regret que les troubadours des temps passés n'aient pas fait entendre une juste plainte et je me crois tenu de protester à leur place. Chacun doit être appelé selon ses œuvres; or le nom de jongleur serait avec raison appliquable à tous, s'il en était de ces derniers comme des bourgeois, lesquels sont généralement de même acabit. Mais parmi les jongleurs, il se rencontre des individus de mérite fort divers et quelques-uns d'un caractère si abject qu'on ne saurait fréquenter avec eux sans s'exposer à blâme et à méchef, car il pourrait arriver qu'on fût rangé sur la même ligne. »

« M'est avis que c'est à vous, noble prince, si honorable et si puissant, si riche en jugement et connaissances, à vous qu'il appartient plus qu'à tout autre roi d'extirper cet abus. De tout temps la jonglerie et l'art de trouver ont obtenu protection, asile et rémunération en Castille mieux qu'en toute autre cour. Vous-même maintenez ce généreux patronage, et à votre plus grande gloire; car joint à vos autres vertus, il vous a valu ce beau surnom (le sage). De quel avantage serait une distinction qui ferait la part de chacun? Aujourd'hui le nom vilipendé de jongleur appliqué indistinctement ne précise en rien le mérite individuel. Je vous en requiers, ne permettez que ceux qui composent des vers, des cansons et autres impérissables poésies, pour l'utilité et l'instruction de tous, soient appelés jongleurs. — Donnez-leur à votre bon plaisir un titre convenable; car vous le savez, noble roi de Castille, leurs œuvres sont bien autrement durables que

celles de ces gâcheurs de métier. Considérez que le savoir-faire des joueurs d'instruments et des bateleurs n'est qu'un prestige s'évanouissant avec la jouissance des yeux et des oreilles, tandis que les chants de ces hommes sensés, instruits, qui excellent en poésie, se gravent dans la mémoire, survivent à leurs auteurs et font entendre leurs éloquentes leçons comme s'ils vivaient encore. Si de tels hommes n'ont une dénomination spéciale, si les nobles ne peuvent les distinguer de leurs ignobles émules, c'est à leur grand préjudice; Dieu a voulu les honorer par le don d'une science qui ne saurait émaner que de lui. Qui possède cette inspiration d'en haut est seul à même d'éclairer les hommes par ses enseignements. Eu égard donc à la haute utilité de l'art, on devrait honorer les véritables poètes alors qu'ils savent se comporter dignement dans les cours. Je vois des hommes de grand savoir se conduire vilainement, d'autres de mince talent chéris et bien venus à cause de leurs bonnes manières. Or ceux qui réunissent le mérite, une conduite séante et les qualités du cœur, ne devrait-on pas les priser doublement? Il n'en est rien, ce me semble; loin de là, gens effrontés et sans mœurs, voilà ceux qu'on fête, et l'on réserve ses froideurs pour le talent modeste.

» Je vous en supplie, noble roi, faites que le savoir soit honoré selon ses mérites, surtout chez les hommes qui en font un noble usage; daignez leur choisir un nom sortable. Il est certains troubadours dont les productions ne méritent mêmes louanges; quel fruit pourrait-on en retirer? Les uns ne s'ingénient qu'à dire du mal d'autrui; les autres croient se faire grand honneur par des strophes, des sirventes, des chansons de danse également médio-

cres. Ne croyez pas, glorieux prince, que j'intercède en leur nom. Je ne parle que de ces hommes judicieux, éclairés qui font des vers et des cansons riches de contenu; mêlent de beaux enseignements à leurs poésies, possèdent des connaissances et s'autorisent de leurs devanciers. C'est pour eux que je vous conjure de faire droit à ma requête.

« Que si mes longueurs vous ont causé de l'ennui, pardonnez-le moi en faveur du motif, daignez m'exaucer : nul de mes confréres n'aura été honoré à tel point par un grand. Je prie Dieu qu'il vous accorde honneur et longue vie, qu'il vous donne de croître en sagesse, en puissance et vous inspire de m'écouter favorablement; sinon j'abandonnerai la profession de jongleur, elle m'est trop amère. Il me pèse d'être confondu avec de tels ignares au détriment de mon honneur. Je chercherai quelqu'autre genre de vie. »

Suit : « La déclaration que le roi Alphonse de Cas» tille fait, sur la supplication de Guiraut Riquier, au sujet » du nom de jongleur, l'an 1275.» Tout porte à le croire; elle est du fait de notre troubadour, car elle reproduit l'esprit et le style de la requête.

« Bien que s'occuper des affaires d'autrui soit une tâche onéreuse, celui qui possède jugement et connaissances et chérit son honneur n'en doit pas moins en tout temps prendre à cœur ses propres intérêts et parfois aussi ceux du prochain. A plus forte raison qui se trouve placé en haut lieu, s'il tient à être honoré, doit veiller à ce que la gravité des événements ne mette sa prudence en défaut. C'est pourquoi, bien que surchargé d'un fardeau pesant, nous n'en sommes pas moins résolu de satisfaire autant qu'il est en nous à notre devoir. »

« Au nom du vrai Dieu le père, le fils qui naquit de la vierge Marie, le St.Esprit, indivisible trinité, l'an de l'incarnation du Christ, 1275, à la fin du mois de Juin, nous Alphonse, par la grâce et la volonté de Dieu, roi régnant de Castille, Tolède et Léon, de la Galice, des bons royaumes de Séville, Cordoue, Murcie Algarbe et Jaen, sur l'humble requête à nous présentée l'autre jour par Guiraut Riquier, concernant le nomde jongleur... »— Ici l'exposé et les motifs de la supplique, suivis de l'appréciation raisonnée des diverses dénominations. « Ceux qui entendent le latin savent qu'en cette langue les instruments sont nommés *instrumenta,* d'où est venu le nom de joueurs d'instruments qui sont proprement les *istriones* romains. D'autre part les troubadours sont dits en latin *inventores.* Les bateleurs et danseurs de corde *joculatores*, d'où est dérivé la dénomination *jongleurs* appliquée à tous ceux qui produisent leurs talents dans les cours et de par le monde, sans distinction. Ceci nous semble, à vrai dire, un abus. Faute d'autre dénomination romane, on désigne sous celle de jongleur, tous les poètes, mimes, saltimbanques, usage trop enraciné pour y remédier aisément. La chose est mieux ordonnée en Espagne, et nous ne voyons pas qu'on doive y apporter modification. Les musiciens sont appelés *joglars*, les mimes *remendadores* et les troubadours *segrier*. Mais ces sortes de gens, qui loin de se comporter dignement, prostituent leurs infîmes talents dans les rues et dans les marchés et mènent une vie déshonorante, on les nomme, eu égard à leur abjection, *cazuros*. Telle est la coutume d'Espagne. Le nom y donne la mesure du savoir-faire, mais en Provence tous sont appelés jongleurs; et c'est une faute dans une langue

dont les productions méritantes sont généralement accueillies avec faveur. C'est méchef que gens grossiers et pervers ne soient évincés du nom attribué aux gens de bien.

» Or donc nous conseillons et décrétons à bon droit : tous ceux qui mènent une ignoble vie et n'oseraient paraître dans une cour, quelles que soient d'ailleurs leurs connaissances, comme encore ceux qui font gambader des guenons, des chiens et des chèvres, imitent le chant des oiseaux, jouent des instruments ou s'exécutent devant la populace pour quelques menus deniers, ne porteront plus à l'avenir le nom de jongleur; de même ceux qui, fréquentant les cours, n'ont pas honte de se ravaler à pareille dégradation et abdiquent le noble et plaisant exercice de l'art, qu'on les appelle tous *bufos*, selon la coutume de Lombardie, quant aux hommes dont la courtoisie et les éminents talents savent captiver la faveur des grands, soit qu'ils jouent des instruments, récitent des nouvelles, produisent les vers et les cansons des poètes ou délectent leurs auditeurs par d'autres agréables passe-temps, ceux là ont exclusivement droit à la dénomination de jongleur, Il leur convient se présenter dans les cours pour y être dignement rémunérés; car on a grand métier de leur présence, signal de plaisirs et de divertissantes récréations. »

» Eu égard à ceux qui possèdent le don de composer des vers et des mélodies, le bon sens indique quel titre il faut leur donner. Qui excelle à écrire des chansons de danse, des strophes, des ballades, des aubades, des sirventes peut revendiquer le nom de *trobador*... Et il a droit à toute autre considération que le jongleur, dont il assure l'existence par ses productions.

» Que si l'on veut être juste envers tout le monde, on conviendra que les plus illustres d'entre les troubadours méritent une distinction spéciale. Celui qui fait des cansons et des vers appuyés des maximes de ses devanciers, ajoutant à l'attrait de ses récits par de beaux enseignements temporels et spirituels, qui nous font discerner le bien d'avec le mal, doit être plus honoré en ce monde que tout autre troubadour, alors que sa conduite répond à son savoir. En effet son attachante morale nous indique les voies de l'honneur, du bien et du devoir. Aimable guide, il dissipe nos incertitudes; et qui le croira en tout n'en viendra que tard à son dam. Or les grands maîtres du bel art et qui l'exerçent honorablement sont les parfaits troubadours; et nous ne voyons nul inconvénient à ce que l'opinion publique se formule à leur égard. C'est pourquoi nous les déclarons fondés à porter le nom de *doctor de trobar*, docteur de la poésie, car ils instruisent qui sait les comprendre. Ce titre obtiendra sanction de ceux qui ont quelque savoir-vivre, ou une teinture des lettres, ne fût-ce que dans l'intérêt d'une langue essentiellement vouée à la poésie. Et ainsi se trouvent répartis en catégories et individuellement qualifiés tous ceux qu'en Provence on confondait indistinctement sous le nom de jongleurs. »

Le reste de la pièce n'est qu'une reprise de cette classification.

SECONDE PARTIE.

FORME.

Alors que l'une des classes éclairées de la société cultive la poésie comme un art lucratif, on doit s'attendre à la voir enchérir sur la forme poétique; les adeptes de la profession, et qui lui dévouent les forces de leur existence, prendront à tâche d'interdire aux profanes l'entrée du sanctuaire. Le plus sûr moyen sera de consacrer une forme artistique, en y joignant une terminologie spéciale. Un autre moteur agissait sur les troubadours et les poussait dans cette voie. Leur art avait pris naissance dans la simplicité du chant populaire; mais bientôt affichant des allures de noblesse et de courtoisie (*cortesa*), il rompit avec sa parenté, la renia et voulut s'en faire distinguer au premier coup-d'œil, par de

brillants dehors. Nous le dirons à la louange des troubadours, ils dotèrent la poésie de la forme artistique la plus éminente que comportât leur idiôme, et, généralement parlant, firent preuve à cet égard de goût et d'intelligence. On ne méconnaîtra point en eux une perception délicate, un sentiment développé des lois de l'harmonie; quelques imperfections vénielles, jugées du point de vue de l'époque, obtiendront facilement amnistie.

Une élucidation du vers, de la strophe, et de certaines propriétés de forme de la poésie artistique provençale; une explanation des noms affectés aux divers genres, en raison de leur forme ou de leur contenu deviennent indispensables pour l'appréciation raisonnée de cette littérature, tant en elle-même qu'en ses rapports avec les littératures étrangères.



LE VERS.

Les troubadours appellent le vers *mot* (1), terme emprunté vraisemblablement à la poésie populaire, qui attribuait à chaque vers un sens à peu près complet. Mais, *vers* chez les Provençaux comporte une autre signification.

Le vers provençal et généralement celui des langues romanes diffère essentiellement du vers de la haute poésie latine. La structure de ce dernier reposait sur la loi de quantité ou sur la mesure syllabique : le vers roman est régi par l'accent qui joue un grand rôle dans la formation des langues romanes; et dès-lors il ne saurait plus être question de mètre syllabique ou de pieds. Le principe constitutif : c'est le schême du nombre des syllabes; l'accent porte sur certaines syllabes et assigne au schême son caractère rhythmique. La marche du vers est iambique

(1) Au lieu de *mot* les leyes d'amors emploient *bordo*.

Jauffre Rudel dit :

No sap chantar qui 'l so non di,
Ni vers trobar qui 'ls *motz* non fa. III. 97.

Notamment Guillaume de Poitiers :

Qu'els *mots* son faitz tug per egau.

« Pus vezem. *Ms.* »

« Faire des vers » se disait artistiquement : *lassar motz* (enlacer). R. V. 32.

ou trochéique, l'accent n'en adhère pas moins, pour ainsi dire, à chaque syllabe; et de l'alternat de l'accent sur le schême dépendent le nombre et la valeur du vers.

Ce nouveau systême de versification, aussi éloigné de la prosodie latine que de l'allemande, est commun à l'italien, à l'espagnol et au portugais, et n'exige pas plus ample explication. Remarquons, toutefois, une disparité entre ces langues au sujet de l'apostrophe et de l'hiatus. Ainsi que deux voyelles viennent à se rencontrer : il se présente triple mode d'emploi. I. Toutes deux seront prononcées mais ne compteront que pour une syllabe. II. L'une sera apostrophée. III. Toutes deux seront prononcées et compteront pour deux syllabes. (*hiatus*).

Le premier procédé, fausse élision parce qu'il ne constitue qu'une manière de scander prosodique et non phonétique, est commun au provençal et aux langues que nous venons de nommer. Ainsi l'*a* ne sera pas absorbé dans ce vers de huit syllabes.

Qu'elh*a* es tan ensenhada et pros. —

En preuve : la lettre se trouvera écrite dans les *ms.* mais l'emploi de l'apostrophe, presqu'étranger à l'espagnol et au portugais et peu usuel à l'italien, est des plus fréquents en provençal; les copistes n'en connaissant pas le signe, réunissent le mot qui perd sa voyelle finale au mot suivant ainsi : flors blanque vermeille groia que nous décomposerons :

Flors blanqu'e vermeill'e gruia.

Cette prédilection pour l'apostrophe est un des traits caractérisques du vers provençal; il en acquiert une marche plus uniforme et plus grave; quant à l'hiatus, rejeté

par toutes les langues modernes du midi, les meilleurs troubadours se le permettent quelquefois, principalement devant les monosyllabes, qui sont rarement tout-à-fait ineuphoniques, comme dans ce vers de huit syllabes :

Veus me al vostre mandamen.

Les diverses coupes de vers sont au nombre de neuf; que si l'on tient compte des féminins et qu'on y ajoute le monosyllabique, le total s'élève à dix-neuf. L'iambique, s'il est permis de le dénommer ainsi, favorisé par la structure même de la langue, prédomine et comporte (style classique) de un à six pieds. Le trochéique se rencontre rarement et ne compte que deux jusqu'à trois pieds (1).

(1) Le tableau suivant offre les différentes coupes de vers :

Iambiques.

I. Pensan,
Servida.

II. Murir puesc be.
Ar dic folia.

III. Son guay e cantador.
En cui ai mes m'ententa.

IV. De joy sas alas contra'l ray.
Nulh hom que mal y puesca metre.

V. Ancmais nulhs hom non trac tan greu afan.
Qu'anc sobre fre no-m volc menar un dia.

VI. E viu deseretatz malgratz de sos Ties.
E pus alhors non aus mon fin cor esdemetre.

Trocheiques.

II. Ni honor.
Tota via.

III. Ni mon cor mover.
Lanquan vey la fuelha.

IV. No vuelh esser conoissens.
Que fara la vostr' amia.

Ginguené qui a traité dans son Hist. litt. d'Italie, t. I, la métrique des troubadours, oublie, p. 288, le vers de neuf syllabes. Le trochéique ne se rencontre pas, l'iambique est très-rare dans la poésie lyrique. R. III. 416; donne un exemple. Il est fréquent dans la poésie narrative. Le monosyllabique n'est guère employé, sauf par Arnaut Daniel, V. 39. Marcabrun. V. 256, etc.

Ordinairement les iambiques ne comprennent que de six à dix syllabes, non-seulement dans les chansons, mais encore dans la poésie narrative ou même didactique. Cette dernière adopte de préférence celui de six syllabes; le huit-syllabique est plus particulièrement affecté à la narration et au roman. Le dyssillabique est aussi employé dans le roman, mais plus rarement. L'alexandrin, presqu'inconnu au genre lyrique, apparaît dans quelques œuvres didactiques des temps postérieurs.

Ces quatre sortes de vers étaient naturalisés en France longtemps avant les troubadours. Quelle ancienneté, quelle nationalité pourraient-ils revendiquer? c'est une question intéressante mais difficile à résoudre.



LA STROPHE.

La strophe se nomme *cobla*, c'est-à-dire couplet (1). C'est dans la structure de la strophe que la poésie artistique révèle toute sa docte individualité et tout son éclat. Le trait caractéristique de la poésie populaire c'est de rendre monorimes deux ou plusieurs vers et de compléter avec le vers la pensée, ou du moins un membre de la pensée. Mais sa noble sœur, dédaignant une règle qui trahissait une grande simplicité d'esprit entremêla les vers inégaux de rhythme et dissonnants de rimes, en se contentant de les enchaîner à son gré par le sens. Telle fut en tout lieu sa méthode; et bien qu'elle semble se présenter d'elle-même, ce n'en est pas moins une importante innovation.

La strophe provençale n'impose pas un cadre déterminé à l'avance, à l'instar du livre de chansons de Pétrarque, ou du Cancionero espagnol. Il règne à cet égard une latitude illimitée. Libre au poète de se créer une combinaison telle qu'elle et d'y faire preuve de talent. Nous le répétons, c'est ici que la muse provençale s'élève

(1) Guy de Cavaillon : Doas *coblas* farai en aquest son. IV. 207.
Guillaume de St-Didier : Vuelh mas *coblas* moven totas en belh. III, 300.

à une haute individualité, et ce qu'elle a moissonné dans ce champ, elle n'en doit compte qu'à elle-même; car la littérature classique lui était presque inconnue et l'hymne d'église se trouvait restreinte à des modes plus simples. Chaque chanson toutefois n'offre pas une nouvelle disposition de strophes. Quelques-unes obtinrent faveur et furent adoptées par divers poètes, surtout lorsqu'il s'y joignait l'analogie du sujet; et ce genre d'imitation n'encourut jamais de blâme. Guillaume de Berguedan dit très-librement : « J'ai commencé une chanson qui sera chantée au » loin sur un air vieil et ancien que composa Not de Mon- » cada (1). » Hugues de Saint-Cyr annonce un sirventes sur une mélodie d'un autre troubadour, Arnaut de Plagues. Maintes fois le poète conserve les rimes du modèle, comme on le voit par les nombreuses imitations d'une sixtine d'Arnaut Daniel. (R. V. 58. 210.)

Le nombre de vers composant une strophe est facultatif : on en trouve qui sont réduites au distique; d'autres comptent jusqu'à quarante-deux vers (2).

(1) Guil. de Berguédan : Chanson ai comensada,
Qüe sera loing chantada
En est son veill antic,
Que fetz Not de Moncada. II. 167.
Uc de St-Cyr : Messonget, un sirventes
M'as quist o donar lo t'ay
Al pus tost que yeu poyrai
El son d'En Arnaut Plagues. IV. 288.

(2) La plus longue strophe citée par Raynouard est de 22 vers. La chanson inédite d'Aimeric de Péguilain, que l'on trouvera à l'appendice, comprond des strophes de 42 vers.

LA CHANSON.

Poétiser se disait en provençal *trobar*, trouver, inventer, ou bien *obra*, œuvre, et en tant que cette dernière fut destinée à être chantée : *chantar*, *chantaret, chan,* (1) ou *sonet*, dénomination qui ne désignait nullement, comme chez les Italiens, un genre spécial de poésie; mais s'employait d'ordinaire dans son acception naturelle et s'entendait de l'air. Plus souvent on disait *só*.

Le nombre de strophes est facultatif. La chanson d'amour

(1) Aimar de Rocaficha : Et an belhs *trobars* aziratz. R. V. 3.
Guiraut Riquier : E fan vers e cansos
E d'autres *trobars* bos. *Ms.*
Perdigon : Que compliscatz
L'*obra* e no la desfasatz. *Ms.*
Bernard de Ventadour : Aquest *cantar* poira ben esser bos. R. 02.
Bertran de Born : Papiol mon *chantar*
Vai a mi dons contar. IV, 157.
Peire Raimon de Toulouse : Farai derenan
Un nou *chantaret* prezan. III, 124.
Gaucelm Faidit : E tu messatgier
Porta'l *chant* leugier. III, 287.

(2) L'acception originaire est *son* et *chant*, puis *manière de chanter*.
Bernard de Ventadour : Leu chansonet ad'entendre
Ab leu *sonet* volgra far. *Ms.*
Daude de Prades : En un *sonet* gai e leugier
Comens canso. P. O. 86.

et le sirventes en comprenaient de cinq à sept. On trouve des chansons sans divisions strophiques; d'autres à strophes inégales, disposition néanmoins fort rare (1). Bon nombre possèdent le refrain; dans quelques-unes il est de rigueur, et se représente en règle à la fin de chaque couplet, quelquefois au milieu ou en tête de la chanson (2). Bien qu'on ne la rencontre nulle part, les Provençaux, ce semble, employaient la dénomination *refrim*. L'invention n'était pas de leur fait, cela va sans dire; car les hymnes d'église, les chansons populaires en faisaient usage; les troubadours l'adoptèrent comme un puissant moyen d'ajouter à l'effet par la répercussion d'un même accord constituant la tonique, le point central de la chanson. Une nouveauté c'est la *tornada*. Raynouart (II. 163) traduit *retournelle*, parce qu'elle consistait à répéter une

Jaufre Rudel : No sap chantar qui 'l *sô* non di. III. 97.

Enfin, par une transition facile : Poésie chantée comme le norse *visa*.

Peire Rogier : Bastart, tu vai
E porta-m lai
Mon *sonet* a mon Tort-n'avez. III. 34.

Guiraut de Borneil s'exprime le plus clairement :
Un *sonet* tatz malvatz e bo
E re no sai de qeal razo. *Ms.*

L'acception chanson était en vue, c'est ce que prouve *raso* sujet sur lequel elle doit rouler. *Sô* ne se rencontre pas dans ce sens.

(1) Les chansons en une seule strophe sont posterieures au discort. A la disposition en strophes irrégulières, appartient une chanson de Guillaume de St-Didier. En égard à la forme concordent d'une part : La première strophe, la troisième et la cinquième; de l'autre, la seconde, la quatrième et la sixième. Remarquez que les rimes féminines des strophes impaires sont reproduites au masculin et avec beaucoup d'art dans les strophes paires. (Voir à l'appendice.)

(2) Dans une poésie de Marcabrun le mot *escoutats* qui sert de refrain, revient au milieu de chaque strophe. R. V. 252. Le refrain commence une chanson de Sordel et termine chacune des strophes suivantes. R. III. 41.

pensée déjà exprimée dans la pièce et même des vers entiers. Les troubadours en usaient modérément; et *envoi* dans le sens d'apostrophe, d'allocution, nous semble une interprétation plus convenable (1). C'est un court épilogue faisant allusion aux relations personnelles du poète; ce qui eût été déplacé dans le corps de la chanson, ayant trait à cette dernière et s'adressant indifféremment à une tierce personne, à un ami, au Mercure chantant ou à la chanson elle-même. Il y avait plus d'une intention dans l'emploi de la tornada, mais le but par excellence c'était de rendre un discret hommage à la dame à laquelle la pièce était secrètement dédiée, car son nom fictif ou réel y figurait d'ordinaire. D'autres fois, l'envoi contient l'éloge d'un protecteur ou révèle le nom de l'auteur. Souvent on voit suivre immédiatement plusieurs envois. Voici quelques exemples empruntés de préférence à des chansons d'amour :

»Seigneur dauphin, vous agissez si dignement que toutes vos actions doivent plaire aux nobles cœurs. — Ayez merci de moi, avenante belle et noble dame, car Giraudet le Roux se meurt pour vous. III. 14.»

» Pierre Rogier, en toute loyauté, envoie sa chanson à sa dame et la supplie, si elle veut vivre en bonne intelligence avec lui, de l'apprendre par cœur avant Noël. 31.

« Chanson va trouver Guill. d'Espia ; qu'il te chante à ma dame pour lui procurer soulas. 83. »

« Ugonet, courtois messager, chantez ma chanson à la reine des Normands. 88. »

(1) L'expression se rencontre dans R. V. 209. « Et en la *tornada* el dis II. » Peut-être se servait-on aussi de *fenida* fin, comp. R. III, 41. — Les poètes catalans postérieurs emploient également le mot *tornada* et décidément on ne saurait admettre l'interprétation du lexique Roman : retournelle et refrain.

« Je vous prie, madame, moi qui suis tellement vôtre que vous pouvez me donner ou me vendre, souvenez-vous de Guillaume Ademar. 195. »

« Hâtez-vous, médisants, vous me venez en aide, vos mensonges m'honorent et la vérité n'est pas connue. 249. »

Remarquons la forme de l'envoi. Très-rarement comprend-il une strophe; d'ordinaire il reproduit la seconde moitié ou la fin, ainsi que les rimes (1).

Rappelons encore un jeu connu des Italiens, le vers *emprunté* terminant chaque strophe de la chanson. On choisissait le premier vers d'un canson en renommée (2).

(1) Par ex. Arnaut de Marueil

Dernière strophe : Issernida		
Estai		
Aizir		
Sai		
Languir		
Solas 1er envoi solatz		
Vos	vos 2e envoi chansos	
Oblidos	oblidos	pros.

Dans les leyes d'amor, on trouve la règle : Cascuna tornada deu esser del compas de la Meytat de la cobla derriera vas la fi. Lex. Rom. 9.

(2) Nous ne connaissons qu'un exemple dans le moine de Foissan. L. O. 107. Str. 1.

B: m'a lonc temps menat a guiza d'aura
Ma bon'amors, quo fai naus sobrevens;
Mas lo perils m'assuav' e me daura
Lo bon esper, qu'ai en vos fermamens,
En cui amar es ferms totz mos talens :
Qu'aissi m'an pres de vos, qu'es blond'e saura,
Las gran beutats e'l fis ensenhamens.

Ce dernier vers appartient à un canson d'Arnaut de Marueil.

LA RIME.

La Rime se disait *rima* et aussi *rim* (masc.) mot que les uns font dériver du latin *rhythmus* et d'autres avec plus de fondement de l'allemand *rîm* (*numerus*). La répartition des rimes en deux genres était connue des troubadours; et vraisemblablement ils nous l'ont léguée. On nommait féminine la rime de deux syllabes et masculine la rime monosyllabique, par allusion peut-être aux formes génériques des adjectifs et des participes (*bos bona*, *amatz*, *amada*). Dans l'emploi de la rime on reconnaît les règles suivantes :

Les différentes strophes d'une chanson doivent, à intervalles égaux, rimer au même genre; cette loi revient dans la poésie des autres langues, l'espagnol excepté (1). On n'est pas tenu de servir la rime dans la même strophe; on peut se contenter de le faire dans la suivante; mais les vers blancs sont interdits. (2).

(1) Le moine de Montaudon fait exception. R. III, 452. Une partie des strophes s'y trouve rimée au masculin, les autres au féminin. Peut-être entendait-il écrire un descort.

(2) Une exception se rencontre dans une romance de Guill. de Poitiers. R. V. 118. Le 5e vers n'est servi ni dans la seconde strophe ni dans la suivante. Il y a peut-être faute de copiste, car la rime se retrouve plus loin. — Une pièce de Rambaut de Vaqueiras offre un vers blanc à chaque strophe, le dernier.

Les mots rimant peuvent se répéter dans la même strophe sans être tenus comme en italien, d'avoir une signification différente, licence reproduite à chaque page. La rime peut-être complétée par deux mots (1).

L'identité littérale des syllabes peut seule constituer la rime; les manuscrits, à la vérité, abondent en rimes inexactes; mais de ces imperfections résultent la plus part du temps des variantes ortographiques d'une lecture erronée; sinon c'est négligence involontaire de l'auteur.

L'emploi de la rime s'étend à tous les genres de poésie; c'est le *sine qua non* de la production poétique; la sixtine est la seule forme qui, strictement parlant, fasse exception. Dans les œuvres de longue haleine, en vers de dix à douze syllabes, une seule et même rime règne dans un grand nombre de vers et parfois d'un bout à l'autre de la pièce; ainsi dans le *Thesaur* de Peire de Corbian, la rime est soutenue 840 alexandrins durant. La chanson offre la strophe monorime, mais qui contient rarement au-delà de huit vers. (R. III. 51. 425. IV. 67 — 72. V. 28.

De fait, la rime joue un rôle fort important et fort compliqué dans la poésie provençale. Non-seulement elle enchaîne plusieurs vers, réapparaît au milieu du vers (2),

(1) Par ex. *calonja nonja*. III. 278. *prim : aissi-m*. R. IV. 212.

(2) Nous ne connaissons qu'un seul exemple de ces vers, connus dans la poésie italienne sous le nom de vers brisés. Peire Milon. L. O. 379. Voici la première strophe :

Quant hom reigna vas cellui falsamen,
Qui l'onr e'l serv e l'ama finamen,
Ses traimen = per piegz deu hom tener
De lui que d'autre, qui vol dir lo ver.
Perqe? Car cel, en cui hom plus se fia.
Sens fadia = pot meils l'om enganar,
Que cel, de qui hom sap que-s deu gardar.

mais encore assujétit entre elles les différentes strophes, de sorte que les rimes de la première se reproduisent, dans les suivantes, sans contrevenir à leur arrangement, la pièce entière ne formant ainsi qu'un seul système de rimes. C'est l'un de ces traits caractéristiques si nombreux dans la littérature des troubadours.

Ici se présente une grande variété de combinaisons, nous citerons comme peu usitée : celle où les rimes ne sont pas servies dans la même strophe, mais simplement dans la suivante (1); le plus souvent elles s'enlacent dès la première sinon toutes, du moins en partie (2).

Enfin leur corrélation strophique se modifie d'après

(1) Bertran de Born. R. IV, 177. Le chiffre désigne la strophe.

I. Esparja	II. Tarja	III. Barja
Sanc	Blanc	Estonc
Larc	Parc	Parc
Bomba	Plomba	Combä
Pon	Ranson	Colon
Jazer	Aver	Parer
Cens	Conoissens	Parens
Gesta.	Testa.	Conquesta, etc.

(2) Toutes. R. III, 3.

I. Amar	II. Gabar	III. Faissonar
Aizir	Formir	Dezir
Revertir	Florir	Cossir
Anar	Granar	Trobar
Cuiar	Esmerar	Lauzar
Auzir.	Esclarzir.	Venir, etc.

En partie. R. III. 56.

I. Valer	II. Poder	III. Saber
Chans	*Talans*	*Dans*
Mover	Aver	Decazer
Coraus	Maus	Cominaus
Cabaus	Sivaus	Aitaus
Enten	Jauzimen	Parven
Sen	Aten.	Pren; etc.

certaines règles (1). Ce système de rimes soutenues ou permanentes n'est pas cependant un principe d'observance absolue. Il y a des chansons où chaque strophe est pourvue de nouvelles rimes, comme dans la poésie moderne, méthode peu goûtée et que l'on affectait aux strophes monorimes (R. III. 163. 302. 425. 451.), aux pièces à refrain, sorte de lien entre les strophes (R. III. 441.), rarement à d'autres cas. (R. III. 260. 462. IV. 153. 218.) Nombre de chansons obéissent à une loi toute particulière. Dans chaque strophe, la première exceptée, une partie des rimes est renouvelée. Ce jeu poétique exigeait de l'habileté; car il n'était permis de déroger ni à l'ordre strophique des rimes ni à leur genre (2). Assez fréquemment deux strophes étant unies par les rimes; quelques-unes d'entre ces dernières trouvent écho dans chacune des autres strophes de la pièce et forment ainsi des anneaux d'ensemble, (R. III. 39. 227.) Un autre mode d'enchaînement c'est de

(1) Par ex. R. III. 44

I. Chan	II. Sen	III. Engan	IV. Parven
Chantador	Sabor	Melhor	Color
Amor	Amor	Plor	Paor
Coman	Gen	Dan	Ven
Sen	Tan	Pren	Efan
Mes	Mes	Mes	Pres
Fres	Repres	Merces	Conques
Aten.	Talan.	Nien.	Gran.

(2) Ex. R. III, 177.

Renha	Lanha	Falsia
Senhor	Nesciamen	Servir
Venha	Estranha	Sabia
Dolor;	Malamen;	Obezir;
Pren	Azir	Enjan
Sofranha	Avia	Amistansa
Remanha	Bauzia	Benanansa
Veramen	Enriquir	Dan
Planha.	Aucia.	Esperansa, etc.

répéter le dernier mot ou le dernier vers d'une strophe au commencement de la suivante.

Considérer ce riche emploi de la rime, comme un raffinement qui tende à entraver la conception poétique, ce serait juger la question sur le terrain d'une langue étrangère. Le provençal possède de nombreuses séries de rimes qui comptent à leur tour une surabondante quantité de mots. Les mieux dotées sont les masculines; car par la méthode de la syncope, des mots latins à syllabes dissonantes, finissent par se résoudre en une seule et même forme; *amatis*, *amatus*, *amate*, donnent *amatz*. La rime réunissant les diverses strophes d'une pièce offre le double avantage d'aider à la mémoire par la concordance des sons et de produire une harmonie agréable à l'oreille. Elle ajoute aux difficultés de l'art, mais une forme ardue en tant qu'elle ne soit pas un jeu vide de sens, stimule l'inspiration poétique à s'en rendre maître; l'entraîne dans une sorte de lutte corps à corps dont le prix est pour le poète d'atteindre à la noblesse de l'expression. Il ne s'agit point ici de ces puérilités transcendantes et vides de sens qui surgissent à l'époque de la décadence de l'art poétique, mais qui ne sauraient abuser longtemps la critique d'une époque même inexpérimentée; car elle finira toujours par chercher le noyau sous l'écorce.

Il faut encore tenir compte des jeux de mots et des jeux de rimes. Bien que les meilleurs troubadours se les permettent quelquefois; en somme ils en sont restés sobres. La poésie latine claustrale les prodiguait à satiété et les poussait à outrance. La poésie artistique provençale n'en rendit qu'un faible écho, ainsi elle ignore l'acrostiche.

La rime *ardue* et soutenue pendant toute la pièce se ren-

contre, comme nous l'avons fait observer chez bon nombre de poètes. Arnaut Daniel surtout paraît l'affectionner et l'appelle *caras rimas*, rimes chères ou rares. Rambaut de Vaqueiras nous dit avoir besoin de telles rimes pour exprimer la sombre disposition de son humeur (1). Un canson à rimes ardues d'Elias Cairel offre une rime brisée (2). Des mots modifiés pour servir la rime, ne sont pas sans exemple (3).

Nous citerons pour mémoire quelques jeux de rimes, véritables puérilités. L'on plie alternativement plusieurs mots à diverses formes de rimes ; ou bien, l'on fait succéder les composés d'un mot assujétis à la même rime (4). Nous rencontrons, et c'est dans le gentil Bernard de Vantadour, une strophe qui reproduit les cinq voyelles dans leur ordre naturel (5). Ailleurs c'est une manière d'alli-

(1) Ar vei bru escur trebol sel,
Don per l'aier vent'e giscle
E plou e chai neus e gibres
E'l soleils, qu'era cautz e secx,
Et sa calors teims e flaca...
Perqu'ieu chantarai alques grams. *Ms.*

(2) Ses aten —
Dre guarimen. *Ms.* « Freg nl neu. »

(3) Ex. R. III. 17. Grazia (grazida). Voyez l'appendice à la grammaire de Raynouard.

(4) Ex. III. 23-302. 1er cas. Apais — 2e cas. Faita

1er cas	2e cas
Apais	Faita
Apaia	Afaita
Guais	Dezafaita
Guaia ;	Desfaita
Veraia	Forfaita
Verais	Refaita
Estrais	
Estraia.	

(5) Voici la première et la dernière strophe.
Ab cor leial, fin e certA,
Franc, verai e de bona fE
Serlai mi dons e pro no-m te,

tération, qui consiste à employer autant qu'il est possible, dans un vers, des mots commençant par la même lettre; passe-temps connus de la poésie claustrale (1). Pour en finir voici quatre niaiseries de même genre, la répétition d'un mot dans le même vers, mais sous une autre forme,—son retour dans chaque vers de la strophe ou même de la chanson,—le mot qui sert de rime ouvrant le vers ou entamant le vers suivant (2). Les poètes les plus éclairés ne savaient

Mala ser sel que grat non ha.
Amada l'ai pos anc la v*I*
E no m'aten nuill guazard*O*,
Mas queill plagues et agra-n pro;
Azaut me pres, gent me tral,
Ab semblan cueg et ab cor cr*U*,
Gratar me fai lai on no-m pru.
Doussa dona ab dous esg*A*r
Non adouses vostre dur f*E*r,
Don soi nafratz, a morir m'er,
Mas merce deg ab vos trobar;
Que nuilla re tan no dez*I*r,
Com vos sola endreg am*O*r,
Chauzida us ai per la gensor,
Si per aiso-m voletz ausir,
Re no sai, a cui m'en ranc*U*r,
Si a vos oc, en cui m'atur. *Ms.* 7698-100.

(1) L'exemple le plus mirobolant se trouve dans Peire Cardinal. III, 440.

Leu L'es Lo Larcx Laus Lagz Lunhatz

Ce qui n'est pas des plus aisés à débiter. Aimeric de Bellinoy en fait une onomatopee :

Al *Prim Pres* dels *Breus* jorn *Braus*
Quan *Brand'* al *Brueils* l'aura *Brava*,
E ill *Branc* e ill *Brondel* son nut
Pel *Brun* tems sec, qu'els desnuda, etc. *Ms.*

Arnaut Daniel, également :

En *Breu Brizara* 'l tems *Braus*, etc. *Ms.*

(2) Fortz *guerra* fai tot lo mon *guerreiar*
E *destruir*, per que tot er *destruts*, etc. IV. 389.
En est son faz chansoneta *novelha*
Novelha es quar ieu chant de novelh. V. 219.

Voyez pour les autres cas, III. 15. 19.

pas toujours se garder du mauvais goût de l'époque; aussi peut-on leur appliquer la sentence de Peire Rogier. R. IV. II.

Si voletz el segle parer
Siatz en luec folhs ab los fatz;
Et aqui metiz vos sapchatz
Ab los savis gen; captener.

Arnaut Daniel qui se vante de nager contre le courant a parfois dérivé plus que tout autre.



DÉNOMINATIONS DES DIVERS GENRES DE POÉSIE.

En parcourant les œuvres des troubadours ou les notices biographiques qui restituent ces intéressantes physionomies du passé, on heurte à chaque pas certains mots techniques spécifiant entre les productions poétiques une disparité de forme ou de contenu. Nous ne sommes pas toujours en état d'établir à l'évidence le sens propre de ces dénominations familières aux poètes, mais qui ne laissaient pas que de les embarrasser parfois eux-mêmes. Et d'abord certains genres se rapprochaient tellement les uns des autres qu'ils pouvaient aisément en venir à se confondre. La manie de se poser en novateur donna lieu à des subdivisions d'espèces où la différence n'était réellement que nominale. — Enfin, la signification primitive de bien des expressions s'obscurcissait avec le temps; ce qui n'ajoute pas médiocrement à la difficulté de nos investigations.

Le legs des troubadours, et c'est bien à regretter, ne comprend aucun traité de prosodie tel qu'on en composa sans doute à l'instar des instructions aux jongleurs. Les poésies provençales, ne portent pas comme les italiennes la suscription de leur nom identique inséré dans le texte

de la pièce au commencement où à la fin ; on le voit, il ne reste pas même à la critique le recours des rapprochements.

L'une des distinctions les plus embarrassantes est celle du *vers* et du *canson* (*cansós* ou *chansós*). Les poètes en parlent comme de choses qui diffèrent, mais c'est nuance difficile à saisir. Eu égard au contenu, nous voyons bien que le vers ouvrait au poéte un champ plus vaste ; que le canson était exclusivement consacré à l'amour et aux louanges du créateur, en opposition directe avec le sirventes. Ceci résulte de la comparaison des deux genres, et plus encore des fréquentes allusions des troubadours. Rambaut de Vaqueiras se plaint de ce que, dans sa mélancolie, ses cansons lui semblent des sirventes (1). Bertrand d'Alamon ne se sent pas disposé à rimer un canson, il fera un sirventes (2). Lors donc que certains auteurs appliquent au sirventes la dénomination *cansos*, c'est qu'ils lui attribuent l'acception générale de chant (3). D'autre part, le vers n'est pas restreint aux sujets d'amour; et de nombreux exemples prouvent qu'il comportait également la poésie sérieuse. Il y a donc conformité matérielle ; les deux genres sont une manière de

(1) Rambaut : E mas cansos me semblo sirventes...
E mos ostals seran bosc e semdier
E mas cansos sirventes e descorts. V. 419. 420.

(2) Bertran : Pueis chanson far no m'agensa
Farai un nou sirventes. V. 74.

(3) Bertran de Born : Quieu fassa per lui tal *canso*
Que sion traucat mil escut IV. 150.

Folquet de Marseille : Mas quecx demanda *chanso*
E no il cal de la razo
Atressi m'es ops la *fassa*.
« Chantars me torn. » *Ms.*

Ces deux pièces sont des sirventes.

chanson d'amour, bien que le vers ne soit pas exclusivement affecté à cette destination. Y aurait-il distinction de forme? Les poètes ne semblent pas y avoir tenu rigoureusement, Aimeric de Péguilain s'en explique d'une manière remarquable : « On me demande souvent en » société pourquoi je ne fais pas de *vers*. Qu'on appelle » ma pièce canson ou vers, comme on voudra; je sou- » tiens qu'on ne trouvera entre vers et canson qu'une » différence nominale.

» J'ai souvent entendu dans les cansonettes des rimes » masculines, et des féminines dans les meilleurs vers. » J'ai saisi des airs courts, à mouvement pressé dans les » vers, et des mélodies traînantes dans les cansons. De » part et d'autre, c'étaient lignes de même longueur et » chant de même ton (1). » Ce témoignage nous permet une conclusion satisfaisante : La distinction était consacrée, mais on en déviait dans la pratique.

Le *vers* n'admettait donc que des rimes masculines, différait du *canso* par la longueur des lignes, et encore par le mode de débit musical. Au surplus, on remarquera que les compositions dénommées *vers* par les auteurs eux-mêmes, étaient généralement disposées en courtes lignes

(1) Mantaz vetz sui enqueritz
En cort, cossi vers no fatz,
Per qu'ieu vue'h si apelatz,
E sia lurs lo chauzitz,
Chanso o vers aquest chan;
E respon als demandan,
Qu'om non troba ni sap devezio
Mas sol lo nom entre vers e chanso.

Qu'ieu ai motz mascles auzitz
En chansonetas assatz,
E motz femenis pauzatz
En verses bos e grazitz;
E cortz sonetz e cochans
Ai ieu auzit en verses mans,
E chansos ai auzidas ab lonc so,
E'ls motz d'amdos d'un gran e'l chan d'un to. II. 178.

Raynouard assimille à tort, *mot* qui signifie vers (ligne rimée) au substantif français *mot*, Des mots de même longueur! ce serait par trop d'exigence.

rimées de quatre pieds; quoique souvent entremêlées de demi-vers ou accolées à des endécasyllabes. Le rhythme dominant est l'iambe, plus rarement le trochée, parfois les deux entremêlés. La rime est généralement masculine durant toute la pièce; on rencontre pourtant des féminines.

On peut déduire de cet exposé une règle certaine : la forme poétique appelée *vers*, ne comportait que des vers à quatre pieds. En effet, parmi 55 chansons qui portent cette dénomination, 5 seulement se composent de vers à cinq pieds, exception qui ne saurait ni renverser ni même atténuer le principe (1). Les exemples viennent donc à l'appui de la règle que nous a révélée Aimeric de Péguilain.

Cette forme poétique si simple semble caractériser l'enfance de l'art, alors qu'il se débarrassait à peine des langes de la poésie populaire et cessait d'être le monopole des chanteurs nomades, dont tout le système métrique se réduisait vraisemblablement à ce vers iambique à

(1) Que l'on compare les chansons publiées jusqu'à présent, et qui se dénoment elles-mêmes, *vers*. III. 15. 39. 44. 56. 91. 97. 99. 109. 163. 210. 312.'374. IV. 83. 295. 297. 301. 368. 436. V. 30. 70. 116. 118. 408. 414. P. O. 49. 138. 268. sans parler des exemples inédits. L'exception comprend trois chansons de Peirol. III. 273, les deux autres *Ms*. (Si be-m sui loing —Mout m'entremis), une de Peire Rogier. *Ms*. (Non sai don chan) et la cinquième d'Alegret. P: O. 354. — Des chansons en vers de quatre pieds rentrent dans la catégorie du canson (ex. III. 51. 120. V. 62). Raynonard produit il est vrai des vers de trois pieds, en disant que la lettre missive pouvait également s'appeler *vers*, ex : dans Guiraut Riquier.

Car de grans falsetaz
Pot hom far semblar ver,
Mas dieus m'a dat saber
Que segon mon semblan
Trac lo *vers* adenan.

Qui ne voit que *vers* ne s'entend pas ici d'une forme poétique, mais fait opposition à *falsetatz*. Il est étonnant avec une si profonde connaissance du Provençal, que Raynouard confonde les homonymes.

quatre pieds, qui s'est perpétué dans le conte et dans le fabliau. Appliquer la dénomination banale de *vers* à toute production poétique et affecter au *vers* une mélodie traînante comme le veut Aimeric, c'est vrai mode populaire. Guillaume de Poitiers, le plus ancien troubadour, connaît à peine une autre forme poétique; et elle prédomine encore dans les œuvres de Rambaut d'Orange. N'omettons pas que Guillaume, dans les pièces qu'il appelle *vers*, se restreint à l'emploi du mètre iambique, qui plus tard alterna parfois avec le trochée. Grâce à la biographie de Marcabrun, notre conjecture devient presque certitude. Ce troubadour y est proclamé le plus ancien troubadour: « Trobaire fo (Marcabrus) dels premiers, qu'om se recort. » V. 251. » Et l'on ajoute que de son temps, la dénomination *canson* n'était pas encore en usage et que toutes les poésies chantées étaient appelées *vers*: « Et en aquel temps non apellava hom cansos, mas tot quant hom cantava, eron vers. (*ibid*). » D'ailleurs voici un autre passage. V. 291. « En aquel temps (de Peire d'Alvernhe) » negus cantars no s'appellava cansos mas vers : mas » pueis En Guirautz de Borneill fetz la primera canson. » Le canson était inconnu avant Guiraut de Borneill et le vers seul en usage. Peire Cardinal, en contradiction manifeste avec l'histoire, se vante d'être le premier qui ait composé un vers (dans le sens de forme poétique), un vers à rimes masculines (1); c'est une preuve flagrante que plus d'un troubadour connaissait fort imparfaitement l'histoire de sa propre littérature (2).

(1) Ce qui veut dire ici masculiniser des féminines, témoins les accents masclés — metré.

(2) Pos tan pot valer castiar

Le canson admet toutes les différentes coupes de vers; il affectionne cependant, lorsqu'il n'est pas astreint au décasyllabe, un entrelacement de vers courts et longs et se recommande alors par une ordonnance de strophe éminemment artistique. Le genre des rimes est facultatif. Que si l'on rencontre des cansons encadrés dans la forme du vers, ils en différaient sans doute sous le rapport de la mélodie. (Comp. III. 39. 47. 82. 86. 225. 231. 277. 321. 324. 332. 416.)

Le vers et le canson sont divisés en strophes dont le nombre illimité dans le premier, en comporte dans le second de cinq à six, quelquefois sept, presque jamais huit. V. III. 51 (1). Vers et cansons sont essentiellement destinés à être chantés (2).

Cansonette, *chansonela*, est synonyme de canson; car souvent une chanson porte l'un et l'autre nom (3). Néanmoins on l'employait de préférence pour une forme

Ben voill, qu'en mo vers sia mes,
E no i aura mas motz mascles,
E par me sia lo primier. II. 180.

(1) Leyes d'*amor* : Cansos es us dictatz che conta de V a VII coblas. L. R. *Cancion. vers* es us dictatz que compren de V coblas à X amb una o am doas tornadas.

(2) Exemples.

Peirol violatz e *chantatz* cointamen
De ma *chanson* los mots e'l so leugier. V. 17.
De far *chanso* m'es pres talens
Ab motz plazens et ab *so* guay. III. 127.

Joglar vai e prec te no-t tricx
E *chanta'* l *vers* a mos amicx. III. m.
Ben fora oimais sazos e locs
Que m'aizines d'un *vers* pensan,
Cum lo retraisses en *chantan*...
G. Ademars. *Ms*.

Le débit parlé n'était pas en usage pour les chansons à strophes et la locution *dir* (dire).
A'N Guillelme de l'Espia,
Chansos, vai que-t chant e-t *dia*
A trait an chan *dir el so*, cela veut dire : chanter l'air. III. 83.

(3) Elias Cairel : *Chansoncta* vai me tost et viatz....
Don'Isabel, ma *chanso* vos prezen III. 433.

plus facile et se rapprochant de celle du vers (Comp. III. 1. 79. 130.V. 285, ab joi, etc).

Demi-canson, *mieia chanso*, était évidemment un canson réduit à un petit nombre de strophes. Peire Brémon nous dit dans une chanson à trois strophes et à refrain : « Puisque tous veulent savoir pourquoi je n'ai » fait qu'un demi-canson ; je vais le leur dire : N'ayant » qu'un demi-sujet, il fallait borner ma chanson (1). »

Les demi-cansons sont quelquefois improprement appelés strophe, *coblas* ; cette chanson d'amour, à demi-achevée, ne semble-t-elle pas donner à entendre un surcroît de douleur ou de passion venant tout-à-coup arrêter l'expression de la pensée (2)?

(1) Pus que tug volon saber
Per que fas *mieia chanso*,
Leu lur en dirai lo ver,
Quar l'ai de mieia razo ;
Perque dey mon chant meytadar... II. 171.

Raynouard, pour prouver que le demi-canson pouvait avoir le nombre complet de strophés, cite une pièce en six strophes, où il est dit : « Mieia chanso semnarai e mieg vers. » Le poète donne à entendre qu'il veut allier le demi-vers au demi-canson. N'ayant pas la pièce entière sous les yeux, nous ne pouvons nous en expliquer plus au long: mais que *mieia chanso* a trait à un canson raccourci, c'est ce que prouve le rapprochement de *miegs sirventes*.

(2) On peut citer en ce genre la pièce de Clara d'Anduse. III. 338. Voyez la tornada ; une autre fort agréable de Gaucelm Faidit, avec la conclusion :

Coblas anas dreit a mon Dezirier
E digas li, que per liei vau languen, etc.
« Trop malamen m'anet. » *Ms.*

Raynouard émet la conjecture (II, 175.) que l'on aurait également entendu par *coblas* des chansons sur des airs connus. Nous ne savons comment l'accorder avec les preuves produites a l'appui; car, à supposer que *coblas* ait été réellement employé par opposition à *chanso*, rien ne nous indique si cette dernière était une poésie chantée sur une mélodie ancienne ou nouvelle. Ici nous nous permettons de rectifier une de ses traductions : « Cansos fez de fort bonas e de bon sons e de bonas coblas : » ne veut pas dire : « il faisait de très-bons cansons, de bons airs et de bonnes strophes; » mais littéralement : « Il faisait cansons des meilleurs, dont l'air et les strophes étaient également bons. »

Le sirventes, *sirventês*, aussi *sirventesc*, *sirventesca;* est l'extrême opposé du canson. C'est une chanson laudative ou satirique sur un sujet emprunté à la vie publique ou privée, mais à l'exclusion de toute affaire d'amour (1). Sirventes, dérivé de *servire*, étymologie parlante sur laquelle jouèrent eux-mêmes les troubadours (2), signifie *poésie servante*, c'est-à-dire une poésie composée au service d'un seigneur par son poète de cour. Le sirventes se prête à toutes les formes, se divise en strophes. Il est non-seulement approprié au rhythme musical, mais destiné à être chanté (3). Guiraut de Calenson donne le nom de sirventes à son instruction aux jongleurs (4), non répartie en strophes ; ce n'est là qu'une exception (5). Les sirventes comptant moins de strophes que d'ordinaire sont des demi-sirventes (*mieg sirventes*), à l'instar des demi-cansons. Folquet de Roman emploie pour une de ses chansons le terme de *chanson sirventes*, et Perdigon

(1) Les variantes *sirventesc* et *sirventesca* sont rares. Nous trouvons des exemples dans IV. 263. V. 67. *Sirventes joglaresc* est absolument synonyme de *sirventes*; la locution n'est pas même classique, car on ne la rencontre que dans les biographies.

(2) Au moins Guill. Figueiras, dit-il ironiquement :
No-m laissarai per paor,
C'un sirventes non labor
En *servisi* dels fals clergats IV. 307.
Peire Cardinal : De sirventes suelh *servir*. L. R, 455.

(3) Gaucelm Faidit : Ab nou cor et ab novel *son*
Vuelh un nou sirventes bastir. II. 206
Peire Cardinal : Faidit vai t'en *chantar* lo sirventes. IV. 349.

(4) Fadet joglar
C'ades te do
Sirventes bo. *Ms.*

(5) Bertran de Born : *Miez sirventes* vuelh far del reis amdos. IV. 176.
Dalfinet : Del *mieg sirventes* ai legor. V. 124.
Chacune de ces pièces a trois strophes et une tornada.

celui de *chans mesclatz* (canson mêlé), attendu qu'ils y mêlent l'amour à la politique; et de fait, nombre de ces graves chansons se rapprochaient du langage de l'amant (1). Voulait-on répondre à un sirventes? il fallait en conserver le rhythme et les rimes; c'est un principe dont on s'est rarement écarté (IV. 3).

La complainte, *planh*, déplore le trépas d'un ami, d'un héros, d'une amante, voire de plusieurs personnes; ainsi que le sirventes, elle n'est exclusivement asservie à aucune forme métrique; mais se complait au solennel endécasyllabe, et devant être chantée, se partage en strophes. Consacrée à des sujets politiques, elle tolère la dénomination de sirventes (2).

La tenson *tensós*, c'est-à-dire dispute, occupe une place importante dans la littérature provençale. On l'appelle également *contenciós*, contention ou *jocx partitz*, jeux partis, c'est-à-dire jeu partagé, parce que les concurrents se partageaient la question; par la même raison *partimens* ou *partia* (pour *partida*); s'agissait-il d'amour? *jocs d'amor* ou *jocs enamoratz*; enfin la lutte s'engageait-elle entre plusieurs personnes? *torneiamens* (3), tournoi. Voici ce qu'il y a à noter sur l'ordonnance et le contenu de cette chanson de défi. Dans la

(1) Una *chanson sirventes*
A ma dona trametrai. *Ms.*
Vai e cor
Chans mesclatz.
« Contra'amor. » *Ms.*

(2) Voyez le mot *planh* ou *planch* III. 169. IV. 76. Dans une complainte d'Aimeric de Péguilain, on lit :

Part totz los monz voill qu'an mon *sirventes*. V. 13.

(3) Ces diverses dénominations se rencontrent : IV. 13. 31. 25. II. 198. V. 116. II. 199

première strophe, le poète soumet à son confrère, en l'interpellant par son nom, deux propositions ordinairement contradictoires, et le somme de défendre à son gré l'une ou l'autre. L'adversaire fait son choix dans la seconde strophe et s'attache dès-lors à le justifier; l'autre s'efforce à lui démontrer dans la troisième qu'il se fourvoie, et la discussion alterne ainsi durant plusieurs strophes. Souvent, les parties belligérantes conviennent à la fin de la pièce d'un ou plusieurs arbitres, en promettant d'obtempérer à la décision.

La forme a cela de particulier que le défendeur est tenu de conserver les rimes employées par le demandeur et qu'elles se reproduisent ainsi dans tout le cours du plaidoyer, ou tout au moins dans les deux premières strophes.

Rappelons encore qu'on rangeait parmi les tensons les débats entre un troubadour et un être incorporel, ou encore une simple discussion sur l'amour, sur les intérêts personnels, sans *position* ou thèse préalable.

La pastourelle, *pastoreta* ou *pastorella*, nous expose un entretien entre un troubadour et un berger ou une bergère. On ne la rencontre que chez les troubadours postérieurs, mais dès-lors elle parait très-fréquemment. Elle affectionne les longues strophes à petits vers. Si le poète introduit une nymphe qui garde des vaches au lieu de blancs moutons, la pièce prend le nom de *vaqueira*, vachère (1).

(1) Pastoreta. V. 112. Pastorella. V. 171. exemples III. 165. 381. V. 179. 198. 241. P. O, 43. 127. 175. 200. 262. 338. 341. 344. 340. On lit également 351 : une vaqueira de Jean d'Esteve.

L'aubade, *alba* (1), met en scène deux amants qui, au sein de leur bonheur, maudissent le lever de l'aube diligente.

Dans la serénade, *serena*, de *sers*, l'amant invoque en soupirant l'heure du soir. Le refrain, accompagnement ordinaire de ces deux genres de pièces, doit ramener, suivant la circonstance, les mots *alba* ou *ser*. L'aubade ne recule pas devant les sujets religieux, revient dans les *Ms.* plus souvent que la serénade, et date des meilleurs temps de la poésie provençale.

Les troubadours désignaient par *descort*, discordance, une chanson dont les strophes se composaient de vers différant de mesure ou inégaux en nombre. Il n'y a point de discort sans strophes. Dans ceux même que les copistes, et partant les éditeurs, reproduisent indivis, la rime indique des divisions que l'on peut considérer comme des strophes (2). En somme, le contenu de ce genre de poésie devait être aussi discordant que la forme; le discort servait à dépeindre les tortures d'un amour non payé de retour. Aussi Guiraut de Salignac déclare-t-il ne vouloir rimer de discort, attendu qu'il s'entend fort bien avec sa dame (3). Par la même raison, un poète anonyme, cher-

(1) Voyez le mot. III. 342. exemples d'alba. III. 251. 313. 461. V. 68. 74. une serena. III. 466.

(2) Voyez des discorts de ce genre. III. 133 et 396. Le 1.er comprend 3 strophes:
1) vers 1 — 8; 2) vers 9 — 24; 3) vers 25 — 33. Le second cinq strophes:
1) vers 1 — 12; 2) vers 13 — 20; 3) vers 21 — 28. 4) v. 29 — 40. 5) v. 41 — 52.

Nous publions à l'appendice, comme spécimen de poésie artistique renforcée, un discort de 94 vers en partie monosyllabiques. Raynouard (L. R. p. 513) donne un quatrième spécimen sur deux strophes, la première contient huit vers égaux, la seconde reproduit d'abord le système de la première et poursuit en modifiant le mètre et les rimes; et viennent enfin deux envois.

(3) E ja no feira *descort*,
S'leu acort
E bon'acordansa
Trobes ab lieys, qu'am plus fort III. 396.

chaut sans doute à innover, dénomme son œuvre *acort*. parce que, dit-il, étant parfaitement d'accord avec l'amour, le nom *descort* ne convient nullement à sa position (1). Quant à Rambaut de Vaqueiras, il met en désaccord vers, forme et langage; car dans la première strophe il débute en provençal, et emploie dans chacune des quatre strophes suivantes un dialecte différent (2). L'inventeur, au dire des *Ms.*, serait Guérin d'Apchier; en tout cas, il n'a guère fait de prosélytes.

Voici quelques autres spécialités qui, pour la plupart, appartiennent aux temps postérieurs.

Breu doble est le nom d'une forme traitée par Guiraut Riquier (II, 333.)—Elle consiste en trois strophes de cinq vers. La signification du nom est obscure et d'autant plus difficile à éclaircir que les exemples font défaut.

Rotruenge, *retroensa*, possède le refrain commun à plusieurs genres de poésies, ce qui pourrait lui avoir

(7) Pos am fin'amort m'acort,
Que am fort
Plazent domna gaia,
Ben dei far plazent *acort*,
Que descort
Non tanh qu'ieu retraia. P. O. 388.

(2) Cette pièce, souvent réimprimée même en Allemagne, est sans valeur pour la linguistique, attendu que l'on possède des spécimens plus anciens et plus corrects des idiômes qui s'y presentent. Au surplus, il n'est pas aisé de préciser quels dialectes notre polyglotte a voulu reproduire. Crescimbini qui a voulu les déterminer pourrait bien s'être fourvoyé. Ainsi la troisième strophe n'est certainement pas du pur français. La cinquième est du mauvais Castillan, et le dernier vers :

Mais que falhir non cuideyo,

doit être restitue :

Mais que falhir non cuide yo.

valu son nom; nous n'en saurions dire autre chose (1).

La ballade, *balada*, et la chanson de danse (*dansa*), étaient destinées, ce semble, à accompagner la danse. Ce sont chansons légères, assez frivoles, où l'air passe avant les paroles. Elles ne sont astreintes à aucune forme déterminée, mais employent toujours le refrain, lequel revenant à plusieurs reprises dans la même strophe, fait pressentir la destination de ces poésies (2).

La ronde, *canson redonda*, offre cette particularité que le dernier vers de chaque strophe recommence la suivante : on la dit enchaînée, *encadenada*, alors que les rimes de la première strophe sont reproduites en sens inverse dans la seconde, de sorte que la première rime de la première strophe correspond avec la dernière de la seconde, tour de force auquel la ronde est peut-être redevable de sa dénomination (3).

(1) Les noms *retroensa* et *retroeneha*. V. 40. 171. Exemples II. 238. P. O. 347. Selon Raynouard, les strophes doivent offrir des rimes dissonantes mais outre l'exception qu'il indique lui même, le P. O. en offre une autre, où toutes les rimes correspondent, nous ne pouvons donc accepter la régle.

(2) Exemples. II. 242. 244. V. 40. On y trouve les noms *balada* et *dansa*. Les leyes d'amor cherchent à établir une distinction : *bals* es divers de *dansa*. Bals a x coblas o mays, etc.

(3) Le *Ms*. de Paris 7226, 1 vol. 300, contient une pièce de ce genre de Guiraut Riquier, précédée de cet intitulé : « *Canson redonda et encadenada de motz e de son.* »

1 Str.	Clamans	2. Str.	Jauzens
	Estraire		Cossire
	Dans		Valens
	Camjaire		Sospire
	Chans		Mens
	Sabens		Afans
	Contradire		Aire
	Vens		Enans
	Dezire		Gaire
	Jauzens,		Lans

La sixtine est une bizarre invention qu'on peut attribuer à Arnaut Daniel et qui nous est connue par la littérature italienne; seulement, chez les Provençaux, chaque strophe commence par un vers plus court (II. 222. V. 58. 210). Guillem Peire de Casal adopte un mezzo-termine entre la ronde et la sixtine. La seconde strophe reprend en remontant les bouts rimés de la précédente, et la troisième les reproduit dans leur ordre premier (1).

Le sonnet était inconnu aux troubadours; le plus ancien exemple en langue provençale est le fait d'un italien, Dante da Majano.

Nous trouvons encore d'autres dénominations qui n'ont trait qu'au contenu, ou forment des variétés que l'on n'exploitait guère.

La chanson où l'on cherche à se justifier aux yeux de sa bien-aimée, se nomme *escondigz*, justification. Celle où l'on renonce à la servir *comjatz*, congé. *Devinalhs*, énigme, est une poésie à laquelle les jeux de mots donnent un sens équivoque. *Torneys, garlambays*, c'est la hanson de tournoi, consacrée à ces belles solennités chevaleresques. *Carros*, le carrousel, nous dépeint la dame du cœur assaillie dans une fête par d'autres dames, et remportant la victoire. Une poésie morale, nommément

(1) Voyez. P. O. 237. disposition :

1.re Str.	2.e Str.	3.e Str.
Astruc.	Aluc	Astruc
Vol	Col	Vol
Amistat	Grat	Amistat
Grat	Amistat	Grat
Col,	Vol.	Col
Aluc.	Astruc.	Aluc, etc.

une fable, se dit *sermôs*, sermon, et l'appel à une entreprise guerrière *prezicansa*, prédication (1).

On commentait quelquefois des poésies peu intelligibles ; et ce genre d'illustration, *expositiôs*, devait se faire en vers. Ainsi Guiraut Riquier nous explique un canson de Guiraut de Calenson (2). Une singulière disposition est celle qui comprend des sixains, entre lesquels vient s'intercaler un fragment en prose. Rambaut d'Orange revendique l'honneur de l'invention, qui fort heureusement n'a pas trouvé d'imitateurs. Il lui donne le prétentieux surnom de *Sans-nom*. II. 248.

La langue occitanienne fut sans aucun doute riche et féconde en romans, mais elle ne possédait pas de dénominations *ad hoc*.

Romans désigne toute grande composition versifiée, sans division en strophes, à l'exception, semblerait-il, de la lettre et de la nouvelle, et s'entendait également du roman (3). Mais Folquet de Lunel l'emploie pour une pièce de 800 vers qui roule sur les abus de ce monde ; Raimon Feraut pour sa légende de St. Honorat; enfin, Daude de Prades, pour son traité sur les oiseaux (4).

(1) Exemples : Escondigz. III. 142, comjats III. 154. 242. 245. Devinalhs. *Ms.* 7226. fol. 384. Garlambeys. de R. de Vaqueiras. *Ms.* 2701. Cirros III. 260. Sermos V. 306. P. O. 321 prezicansa V. 150.

(2) Intitulé : So es la *expositio* de la canso del menre ters d'amor, que fes, En Gr. de Calanso, la qual expositio fes, En Gr. Riquier de Narbonna. *Ms.*

(3) On lit à la fin du Roman de Jauffre.

Que, s'il platz, el deing perdonar
A cel qu'el *romants* comenset. *Ms.*

(4) Folquet de Lunel termine son œuvre comme suit :

En l'encarnassio jon fatz
De M. CC. LXXX
E catr'el *romans* e retratz. *Ms.* 2701

Novas, nouvelle, est le terme usuel pour les narrations, mais s'étend aux poésies morales ou didactiques (1). *Comte* est un récit rimé ou un enseignement (2). Ce dernier se dit encore *ensenhamens* (3); l'expression consacrée pour lettre, c'est *breus* ou *letras*, mais par distinction, *salutz*, si elles débutent par un salamalec; *donaire*, si elles commencent et terminent par le mot *dona* (4).

Il y aurait bien encore à citer quelques dénominations semblant indiquer des variétés du genre; mais nous le passons sous silence parce qu'elle ne justifient pas suffisamment de leur caractère technologique; ou parce que nous ne sommes pas à même d'en saisir la portée.

Feraut : Mais ben vuelh, que sapchan las gens,
Que l'an de dieu mil e tres cens
Compli lo prior son *romans*. II. 284.
Daudes de Prades : Segon so c'avia promes
Mos *romans* del tot complitz es. V. 136.

(1) Ramon Vidal commence ainsi une véritable nouvelle :

Unas *novas* vos vuelh contar

Un poéme moral de Guiraut Riquier (début : Si-m fos saber grazitz) est intitulé *novas* dans le *Ms*. 2701. On trouve encore une poésie didactique religieuse de Bertran d'Isarn : Aiso es las *novas* del heretje. *Ms*. 2701. Le mot donne au pluriel *num* et signifie nouveauté.

(2) Le roman de Jauffre s'intitule au commencement un *comte*, 7988. La poésie didactique d'Arnaut de Marsan débute II. 268 :

Qui *comte* vol aprendre.

(3) *Ms*. 2701. *Ensenhamen* d'En Ar. de Marsan.

(4) *Breu* Voyez. III. 199. *letras Ms*. 2701 : Aiso so *letras*, que trames Gr. Riquier à N'amalric etc. — *pistola* épitre n'est pas usuel, cependant le *Ms*. 7227 porte : Ayso es la *pistola* que trames fraires Masfres, etc. *soluts*. Voy. V. 343. Au sujet de *donaire* nous n'avons pas trouvé de texte original. V. II. 258.

TROISIÈME PARTIE.

CONTENU.

Parcourez du regard le domaine lyrique des troubadours, prenez indistinctement, comparez; ce qui vous frappera tout d'abord, c'est l'unité de caractère poétique. Cette littérature semblerait l'œuvre d'un seul poète; toutefois, un chant modulé sous l'empire d'impressions diverses(1).

On le devine : çà et là surgissent des individualités fortement tranchées. Qui ne distinguerait au premier coup-d'œil l'intimité naïve de Bernard de Ventadour, la froide élégance d'Arnaud Daniel, la bizarrerie affectée de Marcabrun, la fougue impétueuse du batailleur Bertrand de

(1) Quand vous lisez tous ces troubadours, vous êtes frappé de l'uniformité gracieuse de leurs images et de leurs expressions. Leur poésie riante et sonore semble toujours le son d'une même musique..... Il y a cependant des différences, etc.

Villemain. Cours de litt. 3.e leçon.

Born? Il n'en reste pas moins vrai qu'un seul et même esprit plane sur cette littérature; qu'un seul et même souffle fait vibrer les cordes du sonore instrument. C'est toujours d'un même point de vue que le poète envisage son sujet. Qui projette sur cette perspective commune à tous la plus riche combinaison de lumière, celui-là prime sur ses rivaux et s'est acquis la réputation d'un grand talent poétique.

Nous le répétons: il ne manque pas de ces esprits portant en eux le germe d'une haute individualité, qui, sous l'empire d'autres circonstances, prendraient volontiers un libre essor. Mais le siècle impose à ses enfants une manière commune de penser et de sentir; et ces quelques plantes si heureusement dotées par la nature, ne sauraient parvenir à leur entier développement. La simplicité de pensée est le trait caractéristique, saillant de cette poésie et de l'époque qui la vit fleurir, époque où l'on s'en tenait à quelques opinions reçues, sans pressentir l'avénement éloigné d'une ère où tant d'impulsions divergentes prendraient naissance, où s'entrecroiseraient tant de fils intellectuels.

Prenons pour exemple les descriptions de la nature. C'est incessamment la verdure des prés et des arbres, le parfum des fleurs, la clarté du soleil, le chant des oiseaux; jamais un petit tableau intuitif; des traits accumulés, en dernière analyse : une énumération. Le pinceau de Bernard de Ventadour est l'un des plus riches en couleurs, et pourtant, ne fût-ce qu'en un petit nombre de vers, il faut qu'il se répète.

« Quand la verte feuillée s'épanouit, quand la branche

» blanchit sous les fleurs ; au doux chant de l'oiselet, mon » cœur tressaille d'aise ; s'il voit les arbres fleurir, s'il » entend chanter le rossignol, ne doit-il pas se réjouir, » celui qui comprend le véritable amour ? (1) »

Voici le début d'une autre chanson attribuée au même troubadour :

« En avril, quand je vois les prés reverdir, les ver- » gers refleurir, l'onde redevenue limpide et que j'en- » tends les oiseaux se réjouir, le parfum de l'herbe » fleurie, le doux chant de l'oiseau gazouillant, renou- » vellent aussi la joie de mon cœur. » III. 92.

On pourrait objecter que les descriptions de la nature, ne venaient pas se placer d'elles-mêmes sous le burin des poètes méridionaux ; car la sérénité constante d'un ciel rarement assombri par quelques vicissitudes atmosphériques, offre un attrait qui bientôt ne glisse plus qu'à fleur d'âme ; tandis que dans le nord, l'éclat fugitif, l'instabilité d'un beau jour, d'une belle saison, impressionne profondément. Ceci ne manque pas de vérité. Les Minnesingers allemands sont déjà meilleurs peintres ; mais il n'en reste pas moins constant que nos troubadours avaient le sentiment de la belle nature et voulaient le rendre. Seulement il leur manquait l'étude et l'observation. Les poètes modernes ont amassé les couleurs sur leur palette ;

(1) Quan la vertz fuoilla s'espan,
E par flors blanqu'el ramel
Per lo dolz chan del auzel
Si va mos cors alegran,
Lanquant vei los arbres florir,
Et aug lo rosignol chantar
Adonc se deu ben alegrar .
Qui bon'amor saup chausir. *Ms.* 7225.

et par exemple, en devenant paysagistes, ils ont raffiné et varié leur manière à l'infini.

La poésie romantique, condamnée à se mouvoir dans une sphère plus bornée que la poésie moderne, s'attachait à présenter sous une face nouvelle ces idées parquées depuis longtemps dans le domaine commun, et pour atteindre au caractère artistique, compensait la simplicité de la pensée par une recherche de costume, un artifice d'expression (1) qui étonne le lecteur impartial et lui permet de lire sans se rebuter des volumes entiers. En cela les troubadours se sont montrés passés maîtres ; c'est l'un des prismes brillants d'une poésie qui, prise en son entier, doit plutôt être appelée *poésie d'esprit* que *poésie de sentiment*, et comme telle se pose en opposition directe avec le chant populaire. Celui-ci , c'est l'expression de la nature, la simplicité. Son action n'en est que plus puissante; il traduit littéralement ses impressions et s'adresse directement à notre âme, tandis que la poésie artistique prend des voies détournées, jalouse avant tout de concentrer l'attention sur elle-même.

Ce qui manque donc ordinairement à la chanson artistique, c'est un juste-milieu. Le poète émet une force créatrice, démesurée, mais échoue à produire un tout complet. Il en résulte que son œuvre ne fait qu'une impression médiocre; l'intérêt ne survit guère à la lecture; et vienne la réflexion, le prestige s'évanouit comme une bulle de savon. Nous n'entendons parler ici que de l'effet général de la chanson provençale, car il s'en rencontre

(1) La poésie française elle-même, maniée avec art, aurait peine à suivre tous les artifices du rhythme provençal... Parfois une science presqu'égale à celle des poètes de l'antiquité a construit les paroles, nuancé, varié les sons et joué avec le mètre. Villemain.

d'un mérite accompli. D'ailleurs, n'oublions pas le rôle essentiel que jouait la musique (1). Sans elle, le grand ressort restait détendu; la mélodie suffisait sans doute à vivifier une chanson languissante, à lui prêter un caractère; le plus souvent elle était également l'œuvre du poète. Faudra-t-il encore rappeler la fécondité des troubadours, afin que la critique ne s'arrête qu'à l'élite de ces fugitives compositions?

Que l'on n'accorde à la poésie occitanienne qu'une très-mince valeur artistique, son mérite ne paraîtra que plus éminent à qui voudra lui tenir compte de son origine.

L'initiation à la poésie latine (il ne saurait être question de la poésie grecque), était aux XIIe et XIIIe siècles, le monopole de quelques lettrés privilégiés. On apprenait sans doute le latin dans les monastères; mais cet enseignement, dirigé sur le plan d'une éducation claustrale, devait être plus qu'insuffisant pour arriver à l'intelligence de la haute poésie. L'étude à fond exigeait alors une prodigieuse dose d'application et ne pouvait s'allier au genre de vie nomade de nos chanteurs. Cette considération n'écarte-t-elle pas tout d'abord l'hypothèse que les troubadours étaient familiarisés avec les poètes latins? Leurs compositions prouvent évidemment le contraire; parfois le fétu d'or classique y scintille, mais il porte toujours la marque du coin romantique. Une connaissance superficielle des œuvres d'Ovide, notamment de ses Métamorphoses et de ses écrits érotiques, voilà tout le contingent d'érudi-

(1) La strophe sans l'air, dit Carbonel de Marseille, est moulin sans eau.

Cobla ses *so* es en aissi
Co'l moles que aigua non a. *(Trad.)*

tion classique des troubadours. Ils s'étaient frottés du poète de Caprée, s'autorisaient souvent de ses arrêts en matière d'amour, et citaient quelquefois ses maximes sans avouer constamment leur auteur (1). Le legs du sentencieux Ovide, en grande vénération chez les amants du moyen-âge, a dû être translaté de bonne heure dans l'idiôme national, et peut-être dès le milieu du XII[e] siècle. Si nous manquons de données à cet égard, l'incertitude cesse, quant au nord de la France; en effet, Chrestien de Troyes, qui vivait vers ce temps-là, se déclare lui-même traducteur de nombreux écrits d'Ovide. Après ce dernier

(1) Arnant de Marueil : Mas *Ovidis* retrais,
Qu'entre'els corals amadors,
Non paratge i a ricors.
« Mout erant douts. *Ms.* »
Richart de Barbézieux : Qu'*Ovidis* ditz en un libre e no i men,
Que per sufrir à hom d'amor son grat. III. 456.
Bertran Carbonel : .... Qui-m des Monpeslier,
Non parlera, qu'ieu truep en l'escriptura,
Qu'*Ovidis* dis, qu'ieu feira desmezura. V. 99.
Exemples d'imitations :
1. Quid magis est durum saxo, quid mollius unda?
Dura tamen nolli saxa cavantur aqua. Ars am. I. 475.
Bernard de Ventadour : Qu'ieu ai ben trobat legen,
Qu'el gota d'aigua, que chai,
Fer en un loc tan soven,
Que trauca la peira dura. III. 81.
2. Fortior est qui se quam qui fortissima vincit
Moenia; nec virtus altius ire potest. Trist. IV. 6.
Peire Cardinal : E qui vens son coratge
De las deslials voluntatz....
D'aquel vincer es plus honoratz,
Que si vencia cent ciutatz. III. 439.
3. Hanc tuus e Getico mittit tibi Naso salutem;
Mittere rem si quis, qua caret ipsa, postest. Trist. XII. I.
Bernard de Ventadour : En Provenza tramet joy e salutz...
Car ieu li man aiso don non ai gaire. III. 74.

venaient Caton, Virgile plus en honneur comme adepte de la sagesse occulte que comme poète. Quant aux autres classiques, on les connaissait à peine de nom; et bien que quelques troubadours des temps postérieurs aient été plus versés dans l'antiquité, cela ne change rien à la thèse.

On ne saurait donc attribuer à la poésie romaine la moindre influence sur la naissance, les progrés ou l'entier développement de la littérature provençale. Loin de là; son indépendante individualité saute aux yeux. L'emploi du butin glané dans le chant classique, loin de donner prise à blâme, fait honneur au bon sens des troubadours. Ils empruntent souvent l'étoffe classique, sans qu'il leur vienne en pensée de s'en approprier l'esprit et le style, se gardant ainsi de la fausse direction si préjudiciable à la poésie moderne. Ne confondons pas toutefois chez cette dernière un rajeunissement plein d'originalité avec une imitation servile; bornons-nous à un parallèle.

Les œuvres des poètes modernes, principalement celles des méridionaux fourmillent de comparaisons empruntées à l'antiquité ou du moins exprimées en style classique, mais qui restent fort en arrière de leurs prototypes, par la raison qu'elles trahissent le pénible travail de la copie. Chez les troubadours, résultat immédiat de l'observation, la comparaison vole de ses propres ailes, simple, dénuée d'ornement; mais vraie et parlante, elle ne frappe jamais à côté du but. Quelques exemples vont corroborer notre assertion. Guillaume de Cabestaing dit : « Tel que celui qui dédaigne la feuille et prend la plus

gente des fleurs, j'ai choisi dans le bosquet bien garni la belle des belles (1). »

Pierre Raimond de Toulouse : « La chandelle se consume elle-même pour éclairer autrui; ainsi je chante mon plus grand martyre. » III. 127.

Peirol : « Les yeux de mon cœur sont toujours tournés vers elle, n'importe où je me trouve, je la vois et la contemple; je ressemble donc à cette fleur, dont on raconte qu'elle est toujours tournée vers le soleil (2). »

Le même : « L'enfant élevé dès son bas âge dans une noble cour; bien qu'honoré de son seigneur, une fois devenu grand, le quitte et se met en quête d'un meilleur sort; mais ne le trouvant pas, il comprend sa déception et n'a plus de repos qu'il ne soit de retour. Ainsi me tarde-t-il de revenir auprès de celle dont j'ai eu la folie de m'éloigner, ne lui demandant d'autre merci que de me souffrir en sa présence. » V. 326.

Folquet de Marseille : « Ces beaux semblants qu'amour trompeur lui donne séduisent l'amant insensé et l'attirent

(1) Aissi cum selh que laissa'l fuelh
E pren de las flor de la gensor
Ai en chauzit en un aut bruelh
Sobre totas la belhazor. III. 111.

(2) Li hueill del cor estan
A leis ves on que-m viro
Si c'ades on qu'ill an
La vei e la remire :
Tot per aital semblan
Com la flors c'om retrai,
Que tota via vai
Contra'l soleill viran.
« D'un sonet vauc pensan. » *Ms*. D. 309.

vers elle. Ainsi le fol intinct du papillon l'entraîne dans la flamme dont la clarté scintille. » III. 53.

Arnaut de Marueil : « Le poisson ne respire que dans l'onde, et moi je n'ai de vie et n'en aurai jamais que dans l'ivresse qu'amour m'a donnée en me faisant choisir une telle dame. » III. 207.

Pons de Capdueil : « Plus l'avare accumule d'or et d'argent et plus il convoite la richesse. Et moi plus je vois d'autres belles et plus je sens accroître ma passion; tant ma dame possède de mérite. » III. 177.

Peirol : « Flamme d'amour me consume et le jour et » la nuit; mon âme s'en épure comme l'or dans la four- » naise. » III. 276. »

Gaucelm Faidit : « Plus le bonheur me fuit, plus j'ai d'espérance, ainsi que le joueur qui s'embrouillant dans son jeu, s'obstine à jouer sans gagner et devient insensible à la faim, à la soif et aux représentations (1). »

Peire Vidal : « Tel que le pauvre qui se tient au seuil de l'opulent château, et, si grande que soit son angoisse, n'ose faire entendre sa plainte de peur de causer du déplaisir au seigneur, je n'ose exhaler mes mortelles douleurs (2). »

(1) Mas eu o pert si'l ben esper,
Com sel qu'al jogar si confon,
Que joga e non po (sic) joc aver
E non sen fam ni set ni son.

« F'om pogues partir. » *Ms.*

(2) Si col paubres que jay el ric ostal
Que noca s planh, sitot s'a gran dolor
Tan tem que torn ad enueg al senhor
No m'aus planher de ma dolor mortal. III. 319.

Folquet de Romans : « L'étoile brillante guide le nautonier ; celui qui se montre vaillant, loyal et fidèle serviteur est guidé par l'attente d'un noble prix (1). »

Les anciens avaient l'inappréciable avantage, que la mythologie mettait à leur disposition des métaphores, des comparaisons, des allusions sans nombre. Grâce à de tels auxiliaires, ils plaçaient la pensée sous son jour le plus poétique, et rendaient en quelques mots toute une corrélation d'idées, obtenant de grands effets à peu de frais. Il tardait aux modernes d'opérer avec un instrument si commode ; on se mit donc assidûment à l'école des Grecs et des Romains, on mit tout en œuvre pour s'approprier l'étoffe antique, et qu'advint-il? Tout l'attirail mythologique, gros et menu, retourné de mille manières, ressuscita dans la nouvelle poésie. Elle en contracta de grands airs d'érudition; et le siècle put compter avec orgueil des poètes qui, tout aussi bien que les classiques, requéraient commentaire. Mais en tenant cette voie l'art se rapprochait-il du goût national? C'est ce dont on ne prenait souci, témoin le Camoëns.

Mieux favorisés, les troubadours, les poètes du moyen-âge, nantis d'un véritable trésor de traditions et de fictions, en firent le même emploi esthétique que les anciens avaient fait de leur mythologie. Leurs créations poétiques, groupées en plusieurs cycles, étaient une émanation directe de l'esprit du temps. Universellement répandues, universellement intelligibles, partant éminemment natio-

(1) Aissi cum la clara stela
Guida la naus e condui,
Si guida bos pretz selui
Qu'es valens frauc e servire... V. 152.

nales, elles offraient, attendu leur caractère mythique, une ample matière d'allusions et de comparaisons. On était loin de dédaigner les fables, les traditions héroïques de l'antiquité, mais d'ordinaire on leur faisait subir une transformation dans le goût de l'époque, qui les ramenait nécessairement dans la sphère nationale. On se gardait seulement de la théogonie proprement dite, anathématisée comme idolâtrie.

Certains parallèles empruntés aux fables historiques nouvelles ou renouvelées étaient, pour ainsi dire, en permanence, source banale où l'on puisait à l'aise. Ainsi : preux comme Rolland et Olivier ; magnanime comme Alexandre; sage comme Caton; galant comme Ivain; fidèle en amour comme Tristan et Iseult, ou comme Floris et Blancaflor; amant infortuné comme Andrieux; fertile en expédients comme Renaud. Maintes fois le rapprochement est plus circonstancié. On en jugera par quelques exemples. Bernard de Ventadour dit en faisant allusion à Ovide (Met. XII et Remed. amor. I. 47.) : «Je ne cuidais qu'un baiser sur cette bouche sourieuse fût un traître qui me donnerait la mort si un autre doux baiser ne venait me guérir. Aussi je le compare à la lance de Pélée dont la blessure était incurable, si on ne s'en laissait de nouveau férir (1). »

(1) Ja sa bella boca rizens
No cugei baizan me trays,
Mas ab un dous baizar m'aucis ;
E s'ab autre no m'es guirens,
Atressi m'es per semblansa
Cum fo de Peleus la lansa,
Que de son colp non podi'hom guerir
Si per eys loc no s'en fezes ferir. III. 43.

Augier : « Je le sais maintenant, j'ai bu à la même coupe que Tristan, un filtre amoureux dont on ne peut guérir. » III. 105.

Arnaut de Marueil : « Rodocosta ni Biblis, Blancaflors ni Sémiramis, Tibes ni Leyda, ni Hélène, ni Antigone, ni Ismène, ni la belle Iseult à la blonde chevelure n'octroyèrent à leurs amants, ce m'est avis, moitié de joye et de liesse dont vous m'avez guerdonné. » III. 204.

Rambaut de Vaqueiras : « Perceval lui-même, quand à la cour du roi Artus, il eut dépouillé le chevalier aux armes rouges, n'éprouvait une exaltation comparable à la mienne. » II. 310.

Guillaume de la Tour : « Les dames qu'Alexandre rencontra, dit-on, dans la forêt, étaient de telle nature qu'elles n'auraient pu en dépasser l'ombrage sans trouver la mort; et moi, nourri jusqu'à présent par l'amour, il me faudrait mourir si je quittais son servage; car ma vie est en son pouvoir. » V. 212.

Pierre de Cols : « Que le feu qui me consume est d'une singulière nature; plus je voudrais le tempérer et plus il a d'ardeur. C'est un bain de délices comme le bain enflammé de la Salamandre. » V. 310.

Aimeric de Péguillain termine une complainte sur la mort du roi Manfred, par une allusion au roi Artus dont les Bretons attendaient avec confiance le retour; allusion importante :

« Va-t-en parcourir les montagnes et les mers, ô mon sirventes; et puisse-tu rencontrer un homme qui

nous donne nouvelles d'Artus et nous dise quand il reviendra (1). »

Une attente chimérique se disait : *esperansa bretona*. Comparaison devenue proverbiale dans la poésie romantique, et qui se rencontre même dans la moyenne latinité par ex : dans Pierre de Blois (Epist. 57).

> Quibus si credideris,
> Expectare poteris
> Arcturum cum Bretonibus.

Nous ne pousserons pas plus loin ces considérations sur l'esprit et le mérite de la poésie provençale en général; et nous aborderons l'examen détaillé des différentes spécialités de la chanson, en nous occupant exclusivement du contenu.

(1) Par totz los monz voill qu'an mon sirventes
E part totas las mars, si ja pogues
Home trobar que il saubes novas dir
Del rei Artus, et quan den revenir. V. 13.



REMARQUES SUR LES GENRES LYRIQUES.

Nous partageons les poésies lyriques en trois classes : 1.° la chanson d'amour ; 2.° le sirventes; 3.° la tenson. Chaque genre comprend plusieurs sous-espèces ; nous nous croyons fondés à considérer comme lyrique, toutes les poésies appropriées au débit musical, c'est-à-dire réparties en strophes, et partant la romance.

LA CHANSON D'AMOUR.

Nous l'avons dit : la littérature provençale, prise dans son ensemble, constitue plutôt une poésie d'esprit qu'une poésie de sentiment. Un coup-d'œil sur le caractère intrinsèque, l'esprit, la tendance de la chanson d'amour justifiera cette assertion.

L'amour, tel qu'il se révèle dans la chanson, et simplement envisagé dans ses traits essentiels, n'est en somme qu'une fiction poétique , c'est-à-dire un prétexte à la poésie. Pour sujet de ses chants, le troubadour faisait

choix de la dame qui lui semblait la plus digne (1). Peu importait qu'elle fût ou non en puissance de mari; car il s'agissait rarement de prétentions sérieuses, et l'on aurait peine à citer un exemple où ces intrigues toutes littéraires aient eu pour dénouement un nœud conjugal, bien que l'idole encensée ait quelquefois rémunéré le fidèle chanteur, en faveurs plus ou moins licites. Il est facile de le reconnaître; ce que l'on convoitait dans ces intimes relations, c'était la renommée. Le poète se décidait le plus souvent pour la fille, l'épouse ou tout au moins la parente du protecteur au château duquel il résidait; l'on peut s'y attendre, l'intérêt personnel avait sa bonne part dans la détermination. De son côté, la protectrice avait à se féliciter d'acquérir un serviteur qui allait glorifier son nom; aussi passait-elle aisément sur la distance de rang; la qualité de poète était déjà un titre de noblesse à ses yeux. L'époque était advenue où l'on pouvait primer sur la foule autrement que par le privilége de la naissance, ou la dignité de chevalier. L'esprit et le talent s'entouraient de considération et étaient de puissants véhicules à la fortune. Le preux chevalier lui-même ne se contentait plus de la gloire des armes; il aspirait, si faire se pouvait, au renom de poète ou tout au moins de protecteur de la poésie; aussi les vertus domestiques, modestes et silencieuses devenaient au beau sexe un cercle trop étroit. Il fallait que le concert de louanges cessât de

(1) Marcabrun, apparemment pour se singulariser, jure guerre éternelle au beau-sexe, et déclare n'avoir jamais connu l'amour.

Marcabrus, lo filhs Na Bruna,
Fo engendratz en tal luna....
Que anc non amet neguna,
Ni d'autra no fon amatz. V. 251.

Trad.)

se restreindre à la banlieue du manoir, pour retentir bientôt aussi loin que portaient les cent voix de la poésie occitanienne. Combien l'amour-propre des fières châtelaines ne devait-il pas être flatté, alors qu'elles s'entendaient nommer avec une timidité respectueuse, par ces mêmes poètes qui, dans leurs satires, s'attaquaient sans la moindre révérence aux sommités de l'état et de l'église. Nous pouvons nous fier au biographe de Raimon de Miraval, quand il nous dit que ce troubadour s'était épris d'Alazaïs, dame noble, jeune et belle, avide d'honneurs, de louanges et de renommée; que celle-ci, comprenant que nul autre n'était plus à même de rehausser l'éclat de son nom, s'empressa d'accéder à la prestation d'hommage, et lui accorda ce que femme peut octroyer à son servant (1). Raimon, reconnaissant, la célébra de son mieux, tant et si bien que nombre de princes et seigneurs, voire Pierre d'Aragon, séduits par ses éloges, lui envoyèrent de riches présents en la priant d'amour. Par le même motif une illustre dame avait agréé Richard de Barbésieux; Bernard de Ventadour n'était pas moins en faveur chez la noble épouse du comte de Ventadour; sa mauvaise étoile l'ayant fait expulser du castel, il ne tarda pas à gagner les bonnes grâces de la duchesse de Normandie. Telle est encore l'histoire d'Arnaut de Marueil, de Gaucelm Faidit, de Folque de Marseille et d'une foule d'autres; ou du moins

(1) Un passage curieux nous apprend qu'il y avait une sorte d'hiérarchie amoureuse :

Quatre escalos a en amor
Lo premier es de *fegnedor*
El segons es de *precador*
E lo ters es d'*entendedor*
E lo quart es *Drut* apelatz.

Anonymo. « Domna vos. » L. R. *(Trad.)*

tels sont les dires des biographies postérieures assez dignes de foi. Au surplus, la discrétion de nos poètes ne va pas jusqu'à dissimuler cette soif de célébrité de leurs dames patronesses, bien qu'ils ne s'en expliquent d'ordinaire qu'en termes convenables. Folquet de Marseille dit : « Elle aime que mes chants exaltent son mérite; c'est me faire honneur, car si fin éloge requiert habile prôneur (1). » Rambaut de Vaqueiras est plus explicite. « Elle veut que dans mes chansons je vante son mérite et sa beauté (2). » D'autres passages font allusion à ce poétique servage : « A vous, dit Guillaume de St.-Didier à la dame qui l'inspire, à vous qui possédez tant de mérites, siérait-il d'avoir en servage un troubadour qui chanterait vos louanges (3). » Folquet de Marseille : « Qu'elle daigne m'agréer, elle aura la récompense; car je ferai retentir son rare mérite dans maintes nobles réunions (4). »

On ne peut le nier, ces relations de châtelaines à troubadours dégénéraient parfois en véritable commerce amoureux; et déjà le laisser-aller de certaines chansons le donnerait à penser, si les biographes ne s'étaient

(1) Et pueis li platz, qu'eu enanz sa valor
E mon chantar, dei n'aver gran lausor :
Car sos pretz vol mot savi lausador.
« Chantan volgra. » *Ms.*

(2) Quar vol qu'ieu lau en mas chansos
Son pretz e sas belas faisos
« Leu pot hom pretz » *Ms.*

(3) E pois tan es vostre pretz cabalos,
Be-s taing, domna, c'aiatz en seingnoratge
Un trobador, que vos cant de plans dos.
« Estat aurai estas. » *Ms.*

(4) Et es merces, s'il me deingna acuillir
Qu'en maint bon loc fatz son ric pretz auzir,
« Ben an mort mi. » *Ms.*

bénévolement chargés de nous en instruire. Mais il n'en reste pas moins constant que chez nos chansonniers l'esprit était plus en jeu que le cœur. Tout aussi bien que la poésie, l'amour était alors une science qui pouvait se réduire en théorie; par exemple, l'expression *saber d'amor* ou *de drudaria,* « s'entendre en amour. » Certains troubadours sont invoqués comme versés dans la matière; et selon toute apparence, on aura rédigé un rudiment à l'usage des aspirants, en mettant à contribution les écrits érotiques d'Ovide, comme documents auxiliaires.

Il a été dit plus haut que la poésie artistique possédait un fonds d'idées en communauté, à l'usage de ses adeptes; ceci n'est nulle part plus frappant que dans la chanson d'amour. Essayons de trier les fils de ce tissus précieux et d'en assembler les nuances.

Prenons dans l'érotique. Voici d'abord une allégorie toute simple empruntée à l'antiquité : la personnification de l'amour. Notez qu'en général l'amour est considéré comme une déesse ; ce qui vient sans doute de ce qu'*amor*, comme les autres substantifs de cette terminaison, avait cessé d'être masculin. Cette divinité tient une lance ou un dard dont elle blesse les cœurs.

Uc Brunet : « Amour nous blesse aisément de sa lance; déesse invisible elle ne se révèle qu'à l'imagination ; s'insinue doucement d'un œil à l'autre, de l'œil au cœur, du cœur dans nos sentiments (1). Ainsi elle poursuit et

(1) Cette pensée Fournit à Aimeric de Péguilhain une définition en toutes formes, l'amour est le résultat de l'action des yeux sur le cœur, et vice versa.

Car li hueill son dragoman
Del cor e l'ueill vaun vezer
So, c'al cor platz retener.

dompte celui qui voudrait ne céder qu'à son gré. Mais si elle inflige un cruel martyre, elle veut qu'on se réjouisse de ses souffrances, que l'homme lui rende grâce de sa blessure, et s'humilie devant son orgueil vainqueur. L'amour ne veut ni menace ni dédain, mais gentils féaux serviteurs et bonne foi. » III. 315.

P. Raimon de Toulouse : « Amour sait férir de son dard, je l'ai appris; mais comment guérit-elle la blessure? je l'ignore encore. » Allusion, ce semble, au distique d'Ovide (Remed. am. 43.) V. 325.

Discite sanari per quem didicistis amare :
Una manus vobis vulnus opemque feret.

Il est rare que la personnification de l'amour soit prise au masculin comme dans Folquet de Marseille.

E 'l dieus d'amor m'a nafrat de tal lansa. *Ms.*

Telle était l'allégorie consacrée; si Guiraut de Calanson en offre une plus recherchée, ce n'est qu'une déviation du type.

E quan ben son acordan
E ferm tug trei d'un semblan,
Adoncas pren verais amors nasquenza
D'aiso, que l'ueill faun al cor agradar :
Qu'estiers no pot naiser ni comensar,
Mas per lo grat dels tres nais e comensa.
Per lo grat e pe'l coman
Dels tres e per lur plazer
Nais amor, qu'en bon esper
Vai sos amicx confortan.
Perque tug li fin aman
Sapchon, c'amors es fina benvolensa,
Que nais del cor e dels hueills ses duptar,
Que li hueill la fan flurir e'l cor granar,
Amor, qu'es fruitz de la vera semensa....

« Ancmais de joi. » *Ms.* D· 439.

(Trad.)

L'amour était aux yeux des poètes le dispensateur de tout ce qui ennoblit le cœur de l'homme, la source première de l'humanité. Nul ne s'en exprime plus chaleureusement que Pons de Capdueil : « Heureux celui qu'amour tient en liesse; car amour est la source de tout bien; c'est lui qui inspire à l'homme l'aménité, la courtoisie, qui le rend loyal et bienveillant, à la fois fier et modeste. Celui qui aime vaut mille fois plus au conseil comme à la guerre où les hauts faits prennent naissance (1). »

Bernard de Ventadour : « Il ne vit pas, il est mort celui qui n'éprouve pas la douce saveur d'amour. Ne pas aimer, c'est n'exister que pour être à charge à autrui. »

Gaucelm Faidit : « Que ceux qui aiment la vertu sachent que c'est de l'amour que nous viennent libéralité, joyeux soulas, loyauté, modestie. Il nous fait aimer le mérite, nous rend esclave de l'honneur, nous donne gentil maintien, joy et courtoisie. » III. 295.

Les poètes reconnaissent l'amour comme le maître qui les a initiés dans les mystères de l'art.

Peyrol : « Je dois bien chanter, car l'amour m'a servi de maître; il m'a révélé l'art de trouver de beaux vers, et s'il ne m'eût instruit, jà ne serais poète. » III. 273.

Gaucelm Faidit fait à sa dame tout l'honneur de ses talents : « Mon cœur, mes belles chansons, tout ce que

(1) Astrucx es selh cui amors ten joyos,
Qu'amors es caps de trastoz autres bes,
E per amor es hom guays e cortes,
Francs, e gentils, humils et orgulhos
A qui on tanh, en fai hom mielhs miltans
Guerras e cortz don naisson faitz prezans. III. 175.

je puis bien dire ou bien faire, je reconnais, gente dame, que je le tiens de vous (1). »

Bernard de Ventadour s'exprime avec plus de poésie et de passion : « Un chant a bien peu de mérite, s'il ne part du cœur ; et le cœur n'inspire que lorsque fin amour vient l'émouvoir, de là vient cette perfection de mes chants ; car ma bouche mon cœur, mes yeux, mon esprit, tout est en moi amoureuse ivresse. » III. 56.

Les beautés de la nature ne sauraient déterminer le troubadour à chanter. Que lui importent les frimats, les ardeurs de l'été. Il n'est qu'une belle saison, celle qui ramène les félicités des amants.

(1) Mon cor e mi e mas bonas cansos
E tot can sai d'avinen dir ni far
Conosc, qu'eu tenc, bona domna, de vos. *Ms.*

Si Aimeric de Péguilain a servi sa dame, il en a été bien dédommagé. A cause d'elle, il a gagné honneur qu'il n'eût conquis, s'est abstenu de vilainie dont il ne se fût gardé. Il a pensé et dit maint beau vers. — Sens et savoir, corps et cœur, poésie et chant, il doit tout à sa dame et à l'amour. A eux l'éloge. Que s'il n'en retire autre bien, c'est qu'on le rémunère selon ses mérites, eût-il fait plus ? Sa dame saurait le mieux guerdonner.

S'ieu l'ai servit, pro n'ai cambi d'amor,
Ab que ja puois non agues mais aitan :
Qu'en mains luocs m'a faich tant aut e tant gran,
Don ja ses lieis non pogra aver honor ;
E maintas vetz m'en gart de vilania,
Que ses amor gardar no m'en sabria ;
E mains bos motz mi fai pensar e dir,
Que ses amor non sabria un dir.

Bona dompna, de vos teing e d'amor
Sen e saber, cor e cors, motz e chan,
E s'ieu ren dic, que sia benestan,
Devetz n'aver lo grat e la lauzor
Vos et amors, que-m datz la maestria,
E si ia plus de ben no m'en venia,
Pro n'ai cambi segon lo mieu servir,
E si fos plus, ben saubra'l plus grazir.

« Cel, qui s'irais. » *Ms*. D. 440. *(Trad.)*

Lamberti de Bonanel : « Ni les fleurs, ni les roses, ni le vert gazon, ni la tendre feuillée n'obtiendront le tribut de mes chants; l'amour seul, l'amour qui tient les cœurs enivrés. » V. 243.

Peire Raimon de Toulouse : « Ni les vergers fleuris, ni les riantes prairies, ne m'ont rendu chanteur, mais vous que j'adore, vous seule, ô ma dame, avez mis la joie dans mon cœur. » V. 328.

Pons de Capdueil ; « Les joies de l'amour, la vue des amants fidèles et sans duplicité, voilà ce qui m'inspire une chanson ; mais le printemps, l'été, ne trouvent en moi qu'une muette indifférence. » III. 181.

Bérenger de Palasol : « L'amour me fait chanter au milieu des ardeurs de l'été ou des glaces de l'hiver, comme si l'on se trouvait dans la belle saison printanière (1). » III. 238.

Ce que le poète a produit, il en est donc redevable à sa dame; aussi lui en fait-il hommage. Guillaume de Magret s'exprime à ce sujet avec une gracieuse naïveté. « Le pécheur n'oserait vendre sa prise ou s'en nourrir, avant que de l'avoir montrée à son seigneur : et moi je suis en servage d'une dame si digne d'amour que lorsque j'ai composé

(1) Comme terme de comparaison, voici un canson d'Arnaut Daniel, le seul où ce troubadour ai dérogé à sa manière.

Can chai la fueilla
Dels ausors entresims
E'l freitz s'erguelha,
Don secha'l vims;
Del dous refrims
Vei sordezir la brueilla,
Mas ieu soi prims
D'amor, qui que s'en tueilla.

Tot es gelat (sic),
Mas ieu non puesc frezir,
C'amors novela
Mi fa'l cor reverdir :
Non dei fremir,
C'amors mi cuebr' e-m cela,
E'm fai tenir
Ma valor e-m cabdela... Ms. D. 359.

(Trad.)

chanson, sirventes ou toute autre pièce qui me paraît bonne; je lui transmets mon œuvre afin qu'elle en prenne ce qui lui conviendra, et garde aussi souvenance de moi. Ce qu'elle dédaigne, j'en fais part à la gent courtoise (1). »

Des chansons entières sont consacrées à des considérations sur le caractère de l'amour, aux préceptes théoriques sur la manière de traiter cette passion volontaire et quinteuse. Nous nous bornons à quelques fragments.

Bernard de Ventadour : « En amour l'homme cesse d'être un maître, qui veut agir comme tel agit vilainement; l'amour ne veut que ce qui doit être. Pauvre et riche, il les replace au même niveau (2). »

Le même : « Dieu n'a pas voulu que l'amour fût un être dont on pût tirer vengeance avec la lance ou l'épée. » III. 71.

Peire Rogier : « Le digne amant n'en croit ni les médisants, ni le témoignage de ses yeux, quand ils lui rapportent une trahison de sa dame. Il se contente de ce qu'elle veut

(1) En aissi m pren cum fai al pescador
Que non auza son peys manzar ni vendre
Entro que l'a mostrat à son senhor,
Qu'en tal dompna mi fai amors entendre
Que quant ieu fas sirventes ni chanso
Ni nulha re que m pes que'l sia bo,
Lai lo y tramet per so qu'ilh en retenha
So que'l plaira, e que de mi'l sovenha,
E pueys ab lo sieu remanen
Deport m'ab la corteza gen.

(2) Mas en amor non ha hom seingnoratge,
E qui li quier, vilanamen dompneia.
C'amor non vol ren, que esser non deia,
Paubres e rics fai amdos d'un paratge.
« Quan vei la flor. » *Ms.*

bien lui dire, sans exiger de serment, et cesse, dès-lors, de croire à ce qu'il a vu. »

« En tout temps j'ai vu les mieux avisés faire d'insignes folies, s'opiniâtrer au maintien de leurs droits, jusqu'à pousser à bout la patience de leur dame. Alors ris se changent en pleurs, et les insensés se trouvent avoir provoqué le méchef qu'ils ont à déplorer (1).

Daudes de Prades: « Je sais bien qu'une dame dissimule ses favorables dispositions pour son amant, parce qu'elle tient à sa réputation; que plus elle a désir de céder et plus elle se laisse presser; mais certains beaux semblants servent d'interprètes à cette réserve.

» Quiconque se connaît en amour peut facilement juger et croire qu'un regard agréable, qu'un doux soupir ne sont pas des messagers de refus. C'est extravagance que de perdre son temps à solliciter ce que l'on tient; aussi je conseille aux amants habiles de ne demander une faveur qu'en la dérobant (2). »

(1) Bos Drutz non deu creire auctors
Ni so que veiran sey huelh
De neguna forfaitura
Don sap que sa domna 'l trays;
So que dis qu'a fait alhors
Creza, sitot non lo jura,
E so qu'en vi dezacuelha.
Qu'ieu vey de totz los melhors
Qui sempr' en devenon fuelh,
Qu'en queron tan leur dreitura
Tro que lur domna s n'irays,
E'l ris torna 'es pueis en plors
E 'l folhs per mal' aventura
Vai queren lo mal qu'el duelha. III. 27.

(2) Ara dic so que m plazeria
E sai que no s pot avenir,
Que domna non ditz son dezir,
Ans cela plus so que volria
De son amic, si vol onrar;
E fai s'ades plus apreyar,
On plus la destrenh sos talens;
Mas be val dir lo belh semblans.
E qui ren sap de Drudaria
Leu pot conoisser e chauzir
Que 'l belh semblant e 'l dous sospir
No son messatge de fadia;
Mas talent a de fadeyar
Qui so que te vol demandar;
Per qu'ieu cosselh als fins amans
Qu'en prenden fasson lur demans. III. 417.

Patience (1) ! Ancre de salut, mot magique des amants, talisman qui doit dévérouiller le cœur de la bien-aimée. C'est ce qu'enseignent les grands maîtres de l'art, et maint poète assure que sa soumission au bon plaisir de sa dame égale celle du vassal envers son suzerain, de l'esclave à son maître. Il est né, il a été élevé pour elle; et malgré ses rigueurs il veut la servir à toujours. Aussi Bernard de Ventadour s'écrie : « O chère dame, je suis et serai toujours à vous; esclave dévoué à vos commandements, je suis votre serviteur et votre homme lige. » III. 87.

Peire Vidal : « Je puis bien dire que je lui appartiens sans réserve; elle peut me donner ou me vendre. » III. 313.

Augier : « Je suis vôtre, sans feintise; et si telle était votre envie vous pourriez m'occire. » III. 105.

Gaucelm Faidit : « Dieu m'a créé pour accomplir les commandements de ma dame. Je me suis donné à elle, je ne veux cesser de l'honorer loyalement et de la servir, et veux être plus humble encore que le lion, alors qu'on l'avait délivré du piége (2).

(1) Peire Vidal n'entend se rebuter et fera, dit-il, comme l'ennuyeux mendiant qui demande et demande. Car la neige finit par produire le cristal (curieux axiôme d'histoire naturelle), dont on peut tirer un feu dévorant.

Tenrai m'a l'us de l'enoios romieu,
Que quer e quer, e de la freida neu
Nais lo cristals; don hom trai fuoc arden,
E per esfortz venson li bon sufren.
« Anc no mori per amor. » *Ms.* D. 100.

(2) Que dieus mi fes per far son mandamen,
Et ieu li m'autrei ni mais no-m vueill partir
De lei onrar francamen e servir,
E mais en vueill aver d'umelitatz,
Non ac lo leo, quan fon issitz del latz.
« Trop malamen m'anet. » *Ms.*

La discrétion était une qualité non moins indispensable chez le troubadour, la condition *sine quâ non* du loyal amour. Aussi n'est-il pas de recommandation sur laquelle on revienne si souvent (1).

Peire Raimon de Toulouse : « Le véritable amant se garde d'ébruiter son bonheur; il doit taire son cœur, le dérober à tous les yeux, et rendre grâce à l'amour du bien et du mal qu'il lui octroie. » V. 329.

(1) Certains troubadours à bonnes fortunes n'avaient soucis de modestes et discrètes amours. Peire Vidal déclare que les maris le craignent comme l'eau et le feu.

De qu'ieu soi plus temsutz
Que fuecx ni fers aguts.
« Dieus en sia grazitz. » *Ms.* D. 155.

Cent dames désireraient l'avoir pour chevalier, il est loin de s'en faire accroire, mais il est celui qui sait à propos ravir un baiser ou désarçonner un chevalier.

Cent donas sai, que cascuna-m volria
Tener ab so, si aver me podia :
Mas ieu soi cel, qu'anc no-m gabei ni-m feis,
Ni volgui trop parlar de mi mezeis :
Mas donas bais e cavaliers desroc.

Sordel changeait souvent :

Pos En Sordel n'a ben camjadas *cen*
Ben puesc camjar una, si no m'es bona. Bertran. *Ms.*

Il ne s'étonne pas qu'on le redoute, car il est irrésistible. Que l'on ne blâme donc pas gens qui se lamentent quand leurs femmes lui font accueil; peu lui chaut de leurs douloirs ou de leur colère; que maris ne s'en plaignent, car il arrive immanquablement à ses fins. Au surplus, qu'on jase ou qu'on s'irrite, il ne cessera pas d'*aucir* des femmes.

No-m meraveill, si mant son gilos
De mi, tan sui endreg d'amor sabens,
Qu'el mon non es dompna, tan sia pros,
Que-s defendes de mos dolz precs plaisenz,
Donc non blasmon negun, que de m-s plaigna,
Qu' usquecs a dol, quant sa moillers m'acoill,
Mas sol quez eu ab son cors me despueill,
Pauc pretz son dol, e menz plan sa mesclaigna.

Ja nuls marritz de mon joi non se plaigna,
Qu'en aissi sui fadatz, que tot quant voill
S'eschai, qu'aia d'amor, perqu'ieu no-m tueill
D'aucir domnas per bruit ni pe mesclaigna. *Ms.* D. 472. *(Trad.)*

Peyrol : « Que j'aime à contempler deux amants qui ; s'aimant d'un véritable amour, ne se trahissent l'un l'autre et mettent tant de prudence à choisir l'heure et le lieu de leurs tendres déduits, que l'envieux ne réussit à les surprendre. » III. 276.

Arnaut de Marueil : « Nous trois, ô ma dame, l'amour vous et moi, savons seuls l'accord passé entre nous sans autre témoignage. » III. 213. — Ailleurs : « Que nul ne s'imagine que j'aille révéler le château où elle commande en reine. » III. 226.

Peire Rogier fait mystère de l'état de son cœur, même à sa dame : « N'importe où se trouve ma dame, je suis son amant sans partage. Mon cœur brûle en silence sans éclat et sans bruit. Car elle ignore le bien qu'elle me fait, la félicité, l'ivresse qu'elle me donne; l'envie même ne saura me découvrir, je suis son amant ignoré. » III. 33.

On prémunit surtout les amants contre les envieux et les médisants dont les calomnies et les caquets ont souvent l'union la plus intime.

Bernard de Ventadour : « Ah Dieu ! que l'union de deux amants serait belle chose, s'il pouvait se faire que l'envie ne parvînt à découvrir leur attachement (1). »

Arnaut de Marueil : « Je voudrais que tout amant célât et sût interdire l'état de son cœur au regard de ces envieux, de ces calomniateurs, méchants parleurs, qui détruisent toute félicité. Car le siècle est si plein de félonie que

(1) Ai dieus! quant bona fora amors
De dos amics s'esser pogues
Que ja us d'aquels enuios
Lor amistat non conogues ! III. 74.

non-seulement il faut taire la vérité, mais souvent dissimuler et mentir (1). » III. 211.

Un préservatif excellent contre la maligne influence de ces trouble-joies, c'est de ne ravir de douces faveurs qu'en imagination.

Guiraut de Salignac : « Je prends ce que je n'ose exiger ; je vous dérob een pensée cinq cents baisers par jours, et n'ai rien à redouter des jaloux et des médisants. » III. 395.

Arnaut de Marueil : « L'amour me connaît pour un féal amant; aussi m'enseigna-t-il comment possèder vos douces faveurs. Je vous tiens dans mes bras, je vous prodigue les baisers, et nul jaloux n'en est témoin. (2) » III. 207.

De fait, cette vigilante circonspection était des plus nécessaires. Car en ce qui concerne les tendres relations avec des dames mariées, il ne semblerait pas que leurs époux entendissent sanctionner la morale débridée du

(1) Folquet de Marseille s'abstient d'envoyer message à sa dame et de la visiter, pour donner e change aux envieux et leur faire croire que ses espérances sont ailleurs.

Las! eu non l'aus mon messaj' enviar
Ni tan d'ardit non ai, qu'eu l'an vezer ;
E non o lais, mais car voill far cuidar
Als fals devis, c'aillors ai mon esper.
Pero'l dezirs m'es ades plus cozenz
E'l pensamenz,
Car eu no il sui denan
Mans jons aclis per far tot son coman.
« Meravil me com pod. » *Ms.* D. 240. *(Trad.)*

(2) E quar conois qu'ieu am ab cor verai,
Mostra m de vos de tal guiza jauzir :
Pensan vos bais e us maney e us embraz
Aquest domneis m'es dous e cars e bos,
E no 'l me pot vedar negus gelos.

siècle, jusqu'à leurs risques et méchefs. A Guillaume de Cabestaing, il en coûta la vie; à Pierre Vidal, rien moins que la langue (1). Aussi le biographe de Folquet de Marseille nous dit-il que ce troubadour se gardait bien d'ébruiter son amour pour Azalaïs; car elle était la femme de son protecteur, et on eût taxé le procédé de vilainie. Quant à la dame, elle tolérait ses amoureuses supplications en faveur des louanges qui glorifiaient son nom. S'agissait-il d'une demoiselle? Le poète avait à filer le parfait amour avec une extrême prudence, et à bien mesurer ses expressions s'il ne voulait s'attirer les vengeances d'une parenté ombrageuse et peu endurante, ou froisser la délicatesse de la jeune personne. D'ailleurs, les dames de haut lieu oubliaient difficilement la distance qui les séparait du pauvre chanteur errant. Condescendre à être l'objet du poétique tribut, c'était déjà, dans leur opinion, le rémunérer au centuple; et, dès-lors, serait-il si osé que de franchir les bornes de la convenance? Ceci nous explique un axiôme de nos poètes, qui autrement serait une énigme : La courtoisie est inséparable de la mesure. Il en résulta certaines observances particulières à la poésie de l'époque. Nommer apertement sa dame, c'eût été pour ainsi dire rompre son ban. On avisa de se servir d'un nom pseudonyme (2),

(1) Ou du moins eut-il à supporter le supplice que le petit Jehan de Saintré infligea à Damp, abbé. Ce qui fait dire au moine de Montaudon:

Que non a sos membres entiers,
Et agra l'obs lenga d'argen. IV. 372. *(Trad).*

(2) *Gent-conquis, — tot n'avets, — bels seigner, — sobre totz, — bels cavaliers, — totz temps. — gorda cor — Loba,* c'est-à-dire *louve*. Le surnom est du fait de Peire Vidal, qui, à ce propos, s'intitulait *loup*. Mieux que cela, il s'affubla quelque jour de la peau de l'animal, métamorphose si complète, que chiens et bergers lui donnèrent la chasse et qu'on le

mais qui contint une allusion secrète au sien. Pour qui possédait la clef du rébus, il n'y avait plus de mystère. La dame l'entendait bien ainsi. Les hymnes laudatives du féal serviteur devaient donner pleine extension à sa propre renommée. Dans certaines circonstances, la dame était nominativement désignée; c'était un cas particulier.

Cette précaution de rigueur interdisait au troubadour de présenter sa chanson en personne; il employait un Mercure discret et affidé, d'ordinaire un jongleur (1), lequel se rendait auprès de la dame et lui chantait son message. Ceci paraîtra vraisemblable à qui se rappellera que la chevalerie en masse et les dames en particulier étaient incapables de tracer ni A, ni B, si bien qu'une chanson écrite eût été l'envoi d'un hiéroglyphe. Bernard de Ventadour ne cite-t-il pas comme une merveille que sa dame sache lire? (2).

Quant au chapitre des empiétements sur l'honneur conjugal, il faut bien admettre que la tolérance d'un siècle

rapporta demi-mort chez sa dame. Ceci semble un conte fait à plaisir, mais Maifre Ermenguau y fait allusion, et Vidal en parle lui-même. Si les troubadours faisaient des extravagances, les preux chevaliers leur donnaient l'exemple :

Per la comtessa de Rodes valen
An ras lor cap cavalier mais de cen... V. 172.

Plus de cent chevaliers s'étaient fait tondre rasibus pour l'amour de la comtesse de Rhodes. *(Trad.)*

(1) Guillem de Saint-Didier faisait une cour assidue à la sœur du dauphin d'Auvergne, Assalide de Claustra, femme du vicomte de Polignac. Pressée par d'instantes sollicitations, Assalide lui déclara un jour ne pouvoir agréer ses hommages qu'autant que son mari l'y engagerait lui-même. Sans perdre de temps, notre troubadour compose une chanson où un mari remplissait le rôle demandé, et la chanta au vicomte. Ce dernier, grand admirateur du poète, s'empressa de l'apprendre par cœur et de la débiter à sa femme.

(2) Ella sab letras et enten...
« Cossirier. » *Ms.*

où l'on sacrifiait tant aux plaisirs des sens était prompte à fermer les yeux. Quelle légèreté de principes distinguait en ce genre les populations françaises, c'est ce dont on peut juger par ces fabliaux, dont tout au moins les deux tiers mettent en scène des maris trompés, à la plus grande hilarité et satisfaction des auditeurs qui n'aimaient rien tant que ce thême en variations. Quant aux troubadours, Ademar ne s'en gêne guère et nous dit avec effronterie : « qu'il verrait avec une extrême satisfaction le roi Alphonse et les plus illustres comtes de la chrétienté conduire leurs hommes d'armes contre les Sarrasins, si l'un d'eux voulait bien emmener en Terre-Sainte certain mari jaloux qui séquestrait sa femme (l'amie du poète). Le cas échéant, il lui garantit pleine rémission de ses péchés, si noirs qu'ils puissent être. III. 198.

Ces intrigues, d'une nature moins platonique que les adorations d'un poète de cour pour sa dame châtelaine, donnèrent occasion à une spécialité de la chanson d'amour. Les rendez-vous nocturnes avaient lieu sous la sauvegarde d'une védette amie, qui par un appel ou un coup de sifflet annonçait l'aube du jour, afin que les amants eussent à se séparer, et à se mettre en sûreté contre les recherches du jaloux ou les rondes de ses espions. C'est ce que nous retrace l'*alba* (l'aubade); et le pinceau de nos poètes, rentrant tout-à-fait dans l'esprit de l'époque, lui prodigua ses tons les plus tendres. L'usage existant servit-il ici de prétexte? C'est ce qui n'est pas clairement démontré à la lecture des aubades; mais il est fort logique de supposer que ces voluptueuses poésies offraient une théorie assez attrayante pour en déterminer la pratique. On pourra se faire une idée du genre par la pièce

que nous allons traduire et dont l'auteur est inconnu. Il serait seulement à souhaiter qu'on pût reproduire la grâce inimitable de l'original. II. 236.

« En un verger sous feuillée d'aubépine, la dame presse son ami contre soi jusqu'à ce que la guete annonce le lever de l'aurore. Oh Dieu! oh Dieu! que l'aube est matinale. »

« Plût à Dieu que la nuit ne dût jamais finir; qu'il ne fallût pas me séparer de mon ami, et que la guete n'aperçût ni l'aube ni le jour. Oh Dieu! etc. »

« Beau doux ami, descendons là-bas, et que nos baisers soient l'écho du joyeux gazouillement de l'oiselet. Oh Dieu, etc. »

« Beau doux ami, faisons un jeu nouveau dans le jardin où chantent les oiseaux, jusqu'à ce que la sentinelle touche son chalumeau. Oh Dieu, etc. »

« Quel souffle embaumé est venu de là! J'ai bu comme un doux rayon ce soupir de mon courtois et bel ami. Oh Dieu, » etc.

« La dame est avenante et pleine d'attraits; que de regards enivrés poursuivent cette belle! Mais son cœur est fidèle à loyal amour. Oh Dieu, oh, Dieu, que l'aube est matinale.

Les effets de l'amour sont merveilleux. Il fait passer l'âme par les situations les plus opposées (1), lui enlève la conscience du présent, la ravit en extase, la béatifie en songe, mais ce n'est que pour lui rendre la réalité plus

(1) La poésie provençale se complait à dépeindre cet état désordonné de l'âme, résultat de l'excès de la passion. Pétrarque a relevé le trait dans un sonnet bien connu. Guiraut de Borneil

amère au réveil, et pourtant les souffrances de l'amour n'en sont pas moins une source de délices.

Raimbaut de Vaqueiras : « Sage et insensé, hautain et débonnaire, avare et libéral, timide et hardi selon les moments, il m'arrive encore d'être amusant ou ennuyeux, réservé ou expansif, courtois ou vilain, bon ou pervers! En un mot, je connais le bien et le mal. III. 256.

Peire Rogier : « L'amour dit vrai, d'autres fois il nous trompe. Il accorde trève à de grands maux, et fait passer notre cœur de haine à bienveillance. Aujourd'hui il fera ce qui plaît, demain ce qui peine. III. 35.

Folquet de Marseille : « Maintes fois l'on m'a parlé et j'ignore ce qu'on m'a dit; on m'a salué, mais je n'ai rien entendu : » III. 160.

Bernard de Ventadour dit avec sa naïveté ordinaire :

l'emporte ici sur tous ses devanciers, et l'état moral du pauvre amant touche de près à l'aliénation mentale.

I.

Un sonet fatz malvatz e bo
E re non sai de cal razo,
Ni de cui ni cum ni perque,
Ni re non sai, don mi sove,
E tarai lo, pois no 'l sai far,
E farai lo, qui no 'l sap chantar.

II.

Mal ai, qu'anc hom plus sans non fo,
E teno malvatz home per pro,
E don assatz, quan non ai re,
E vuoill mal cellui, qui-m vol bo :
Tan sui fisamics ses amar,
C'anse-m pert, qui-m vol gazaignar.

III.

Ab cellui vauc, qui no-m somo,
E quier li, quan non a que-m do;
Per benestar sui ab Jaufre
E sai ben far so que-m sove :
Qu'ieu-m leu, quand mi degra colgar
E chant de so, don dei plorar.

IV.

Detorn mi vai e deviro
Fondatz e sai mais de Cato;
Deves la coa il vir lo fre,
S'altre plus fols no m'en rete,
C'aital sen mi fe enseignar
Al prim, c'ara-m fai folleiar, etc.

Ms. D. 139. *(Trad.)*

« Hélas! je meurs sous le poids de mes peines; et ces souffrances me sont si chères qu'un voleur pourrait s'emparer de moi; je ne m'en apercevrais pas. » III. 55.

Arnaut de Mareuil : « Maintes fois durant mon sommeil je crois rire et folâtrer avec vous; je goute le suprême bonheur, et quand je m'éveille, je vois, reconnais, éprouve qu'il n'en est rien; et mon ivresse tourne en larmes (1). »

Boniface Calvo : « Il m'en vient à l'âme une douce souffrance qui m'endolorit sans me faire mal. » III. 445.

Le pouvoir de l'amour se manifeste encore d'une manière non moins surprenante. L'esprit de l'amant franchit les distances et le met en rapport intime avec l'objet aimé. Ces mystiques communications, articles de foi dans l'érotique du temps, règnent d'un bout à l'autre de la littérature provençale; les poètes semblent y attacher beaucoup de prix, comme à une métaphore féconde en pensées poétiques (2).

(1) Aus en durmen me vir mantas sazos
Qu'ieu joc e ri ab vos, e'n sui jauzire
Pueis, quan reissit, vey e conosc e sen
Que res non es, torn en plorar lo rire. III. 218.

(2) Ayant encouru tout à la fois le déplaisir de sa dame et de son protecteur, Peirol se flattait encore du retour aux lieux témoins de son bonheur. Voici la plainte de l'exilé :

Non es nuills jorns, qu'e mon cor non dissenda
Una dolsors, que ven de mon pays;
Lai joing mas mans e lai estau aclis
E lai, sapchatz, que volria esser fort
Pres de mi donz, sitot s'a vas mi tort :
C'ab bel semblan et ab doussa compaigna
Me dauret gen so, que ara m'estaigna.
Ar 'ai assatz, que plor e que-m complaigna,
C'a pauc lo cors no-m part, quan mi recort

Peire Rogier : « Eloigné d'elle, je suis encore son proche voisin; car l'amant ne quitte son amie que lorsque le cœur y consent. » III. 37.

Peyrol : « Nimporte où elle se trouve, mon cœur lui est toujours soumis; car fine amour unit et enchaîne, même sous des cieux divers, deux cœurs brûlant l'un pour l'autre. » III. 275.

Bernard de Ventadour : « Toute fois que la brise embaumée vient de votre contrée, il me semble respirer parfum du paradis. » III. 84.

Le même : « Sachez que le plus agréable message qui puisse me venir d'elle, c'est ma propre pensée qui me retrace sa douce image. » III. 87.

Cette pensée est parfois rendue plus faiblement, comme n'étant qu'une simple intuition.

Bernard de Ventadour : « Lorsque mes yeux vous perdent de vue, sachez bien que mon cœur vous voit. » III. 66.

Ici se rattache une autre idée. La dame habite réellement le cœur de son amant; ce qui fait dire en badinant à Raimbaut d'Orange :

E mi soven del ris e del deport
E dels plazers, qu'ela-m fetz e que-m dis.
A, cum fora garitz, s'adoncs moris !
Que quand li prec, que de mi merce ill prenda,
Sol veiaire non fai, qu'ella m'entenda.
Non laissarai, dompna, lo vers no us port,
Qu'en aissi-m ten lo desirs en greu laigna,
Non pot esser, que ja plus sai remaigna

« Si be-m sui loing. » *Ms.* D. 317. *(Trad.)*

« Ma dame, je vous contemple sans voile dans mon cœur (1). » III. 16.

Un autre effet de l'amour, c'est une timidité craintive inspirée par la supériorité trop éminente de la bien-aimée et qui paralyse le pauvre amant au point de lui ôter la pensée et la parole ; ceci revient à tout propos dans la chanson d'amour.

Gaucelm Faidit : « Il arrive maintes fois que j'ai fermement résolu d'implorer votre merci; mais je viens à vous voir et n'en ai plus souvenance (2). »

Peire Raimon de Toulouse : « Hélas! que ferais-je? moi qui n'ose lui adresser un reproche et suis muet dès que je l'aperçois. » III. 125.

Elias de Barjols : « Quand j'avise le gentil corps avenant de ma dame, on me prendrait pour un muet. Elle doit absoudre mon cœur, si la crainte m'empêche de lui exprimer combien je lui suis fidèle, loyal, son amant en tous lieux, à tout jamais. Hélas! en cet instant, je n'en ai plus souvenance. » III. 353.

Pons de Capdueil : « Ce secret, je vivrais mille ans que je ne le lui dirais pas, si elle ne consentait à l'entendre. » III. 267.

Bernard de Ventadour : « Quand je la vois, on peut deviner à mon regard, à l'altération de mes traits décolorés,

(1) Pons de Capdueil voyait sa dame en son cœur, avant de la connaître.

Ans qu'ieu la vis, la vezia
Inz e mon cor cascun dia. *L. R.* *(Trad.)*

(2) Car maintas sazos m'ave,
Q'ab tota fais 'acordansa,
Domna, us cuig pregar de me,
E pueis quan mos cors vos ve,
M'oblit e non ai membransa.
« Al semblan del reis ties. » *Ms.*

que je tremble de frayeur comme la feuille sous le vent. » III. 45.

Bertrand de Born : « Quand je contemple ses traits ravissants, je comprends qu'elle n'est pas ma dame; car elle pourrait choisir, si elle le voulait, la fleur des preux châtelains, ou des riches barons. 90. » III. 137.

Les vœux des amants sont aussi modestes que l'exige la situation. La plupart n'ambitionnent qu'un doux regard bienveillant, un mot favorable, la plus minime faveur; quelques-uns toutefois se permettent d'être plus exigeants.

Peire Rogier : « Un de ses regards me rend heureux; je n'obtiendrai rien de plus, je le sais bien ; mais je n'en suis pas moins reconnaissant de cette faveur.» 917. III. 32.

Bernard de Ventadour : « Je suis son ami, son vassal et ne lui requiers autre faveur qu'un regard de son œil si doux; car il me fait grand bien quand je souffre (1). »

Guillaume de St.-Didier : « Elle peut me rendre riche, en m'accordant un des fils de son gant ou le cheveu qui tombe sur son manteau. » III. 300.

Guillaume de Cabestaing : Ah, quand viendra l'heure de la récompense, cette heure où vous voudrez m'honorer jusqu'à me donner le nom d'ami ? III. 107.

Peyrol : « J'ai grand désir de lui ravir un baiser; si

(1) Mi dons soi hom et amicx e servire,
E non l'enquier nuill autras amistatz,
Mas c'a selat los sieus bels oillz me vire,
Que gran be-m fai l'esgartz quan soi iratz.
« Per descobrir. » *Ms.*

elle s'irrite, je le lui rendrai volontiers (1). » V. 282.

Arnaut de Marueil : « Oh si je pouvais seulement être admis à son déshabillé du soir, qu'elle m'impose alors le plus pénible service, je ne réclamerai autre récompense (2). » III. 211.

(2) A propos d'un baiser, voici un canson de Peire Vidal. L'artifice de la rime suffit à le recommander à nos lecteurs.

Mout m'es bon e bel,
Quan vei de novel
La fuoilla e'l ramel
E la fresca flor,
E chanton l'auzel
Sobre la verdor
E ill fin amador
Son gai per amor.
Amaire o drutz sui eu :
Mas tant sunt li maltraich greu,
Qu'ieu n'ai soferts longamen,
C'un pauc n'ai camjat mon sen.

Pero de bon sen
Am de bon talen
Amor e joven
E tot quant m'es bel :
C'ab joi longamen
Viu e renovel,
Co'l fruitz el ramel,
Quan chanton l'auzel :
Qu'e mon cor ai fuoilla e flor,
Que-m ten tot l'an en verdor
Et en gauch entier, per qu'ieu
Non sent ren, que-m sia grieu

C'ora que ill fos grieu,
Ara-m ten per sieu
La gensser sotz dieu
E del meillor sen :
Car conois ben, qu'ieu
L'am de bon talen,
Si qu'e mon joven
E puois longamen
Servirai lo sieu cors bel
Gai et adreich et isnel
A lei de fin amador,
Qu'a tot son cor en amor. *Ms*. D. 167.

(2) Bernard de Ventadour sollicite humblement la faveur de déchausser sa dame.

Mal o fara, si no-m manda
Venir lai on si despuoilla,
Qu'eu sia per sa comanda
Pres del lieg josta l'esponda,
E il traga 'ls solars ben chausanz
A genoillz et humelianz,
S'il platz que sos pes mi tenda.

(*Trad.*) *Ms*. *D*. 29.

Mais l'amant doit étouffer ces téméraires désirs; car c'est merveille comme ces traits si doux cachent un cœur cruel et inhumain.

Bernard de Ventadour : « Quand je contemple votre tant douce physionomie, votre bel œil enamouré, je ne puis m'étonner assez de votre cruauté.» III. 53.

Gaucelm Faidit : « Je m'étonne que là où se trouvent mérite, esprit, beauté, il n'y ait pas d'amour. » III. 289.

Aussi la moindre faveur excite-t-elle dans l'âme du poète les plus véhéments transports.

Peire Vidal : « Un simple cordon reçu de Raimbaude me rend plus riche que le roi Richard avec Poitiers, Tours et Angers. » III. 325.

Gaucelm Faidit : « Quand j'eus ravi doucement gentil baiser à ce col d'albâtre, je sentis un baume rafraîchissant tempérer l'ardeur qui me consume (1). »

Il est notoire que les poètes sont jaloux d'assurer à leur dame la palme du mérite et de la beauté; et cependant une peinture détaillée de leurs divins attraits est à peu près aussi rare dans leurs œuvres que les tableaux de la nature; voici un fragment d'une lettre d'Arnaut de Marueil :

« Votre chevelure saure et chatoyante, votre front plus éclatant que le lys, votre œil vair dont le regard est un

(1) Can li baisei dousamen
Son bel col blanc avinen,
Adonc frais
Lo dous bais
Mo marrimen.
« Gens fora contra. » *Ms.*

sourire, ce nez droit et bien fait, ce teint aux fraîches couleurs, plus blanc et plus vermeil que les fleurs, cette bouche mignone, ces dents plus blanches qu'argent émaillé, ce menton, ce col, ces formes blanches comme neige et fleur d'épine, ces belles mains, ces doigts effilés et délicats.. Ah! quand je me rappelle tant d'attraits, j'éprouve un tel transport que je ne sais plus où je vais, d'où je viens; et vraiment je m'étonne de pouvoir me soutenir, alors que mes traits se décolorent et que mon cœur défaillit (1). »

Les poètes emploient fréquemment des métaphores et des comparaisons quintessenciées contenant un éloge qui, pour être démesuré, n'en est pas moins banal (2).

Peire Rogier : « Pour qui la contemple en face, la nuit se change en un jour radieux et attrayant.» III. 38.

Guillaume Ademar : « Celui qui en ferait l'éloge le plus exagéré ne saurait mentir; celui qui la blâme ne saurait dire la vérité. » III. 195.

Arnaud de Marueil : « Un pâtre qui vient du pays de ma dame, mérite plus de considération qu'un seigneur châtelain. » III. 226.

(1) La vostra bella saura cris,
E 'l vostre fron pus blanc que lis,
Los vostres huelhs vairs et risens,
E'l naz qu'es dreitz e be sezens
La fassa fresca de colors
Blanca, vermelha pus que flors,
Petita boca, bellas dens
Pus blancas qu'esmeratz argens,
Mento, e gola e peitrina
Blanca com neus e flors d'espina,
Las vostras bellas blancas mas.
E'ls vostres detz grailes e plas...
Quan so m remembr 'alcor ni m ditz,
Adoncx remanc si esbaitz
No sai on vauc ni don mi venc,
Meravilh me car me sostenc,
Qu'el cor me falh e la colors. III. 202.

(2) Raimon de Miraval dit fort sensément que louer sa dame plus qu'elle ne vaut c'est moquerie et rien autre chose.

Mas qui trop mais que no val
Lauza si dons, fai parer
Qu'esquerns e non ren al. L. R. (Trad.)

Raimond de Miraval: « L'homme qui a le moins d'usage du monde, s'il voit ma dame et la contemple, en la quittant est déjà instruit et formé aux belles manières (1). »

Bertran de Born : « La couronne impériale de Rome eût été honorée en ceignant votre tête. » III. 138.

Uc de la Baccalaria ou de la Bachelerie : « Comment pourrais-je ne pas l'aimer, elle qui réunit tout ce qui distingue les autres femmes : esprit, beauté, gentil parler et rire enjoué, goût éclairé, savoir, connaissances. Oui, chère dame, je le reconnais, tout mérite est en vous (2). »

Guillem de Cabestaing : « Dieu en formant cette femme lui donna vraiment un reflet de sa beauté et voulut que la modestie vînt rehausser tant d'éclat. » III. 111.

Guiraudet-le-Roux : « Dieu mit un soin affectueux à parer votre corps des attraits qui l'embellissent. » III. 12.

Elle seule, l'incomparable, elle seule peut faire le bonheur du poète. Que lui importe honneurs, béatitudes, dispensés par une autre main.

Peyrol : « Je ne voudrais être ni roi, ni empereur, s'il me fallait renoncer à penser à elle. III. 273. »

Guiraut de Salignac : « Il n'y a ni roi, ni empereur,

(1) Lo plus nescis hom del renh
Que la veya ni remir
Deuria esser al partir
Savis e de belh captenh. III. 359.

(1) Ben dey amar ses neguna fallensa,
Quar tot quant es en las autras devis,
Sens e beutatz, gent parlar e francx ris,
Essenhamens, saber e conoyssensa,
E tot a quo qu'a pretz verays s'asaya
Vey qu'es en vos, bona dompna e prezaus.

qui puisse s'estimer mon égal, si vous daignez, noble dame, m'être favorable. III. 395. »

Gaucelm Faidit : « Sans elle, je ne voudrais pas même être roi de France. III. 291. »

Guillem de Cabestaing : « Qu'elle me donne seulement un des fils qui composent le tissu varié de sa robe, je m'estimerai plus fortuné que si une autre dame m'admettait dans sa closette. » III. 195.

Pistoleta : « J'aime mieux être votre esclave que maître d'une autre. » III. 228.

Daudes de Prades : « Plutôt languir dans l'attente de sa merci, qu'accepter d'une autre ce qu'elle me dénie. » III. 414.

Non-seulement l'idole tant et tant invoquée est au-dessus de toute perfection terrestre ; non-seulement son auréole éclipse un diadême; mais les beautés divines ne sauraient lui être comparées. Aussi est-il plus important de se concilier ses bonnes grâces que les faveurs du ciel. Il ne faut pas prendre ces irrévérences trop à la lettre; elle sont toutefois un des traits les plus caractéristiques de la poésie romantique.

Peire Ramon de Toulouse : « Si amour fait que ma dame m'entende, j'aurai plus que joie de paradis. » III. 121.

Arnaut de Marueil : « Si Dieu permet que j'obtienne son amour, un désert avec elle, tant je la désire, sera pour moi le paradis. » III. 226.

Guillem de Cabestaing : « Si j'avais la même foi, la même fidélité envers le ciel qu'envers ma dame, Dieu

m'admettrait assurément de mon vivant en paradis (1). » III. 115.

Un certain Bertran, inconnu du reste, a surpassé de bien loin les profanes exagérations de ses confrères; dans une tenson, composée concurremment avec Granet. Ce morceau est trop curieux pour ne pas en donner un extrait, bien que le sens en soit obscur et le texte incomplet (2).

Granet commence par demander pourquoi Bertran ne retire point son amour à une dame qui ne lui accorde pas la plus mince faveur. L'antéchrist, dit-on, a déjà établi son règne au-delà des mers et met à mort tous ceux qui refusent de se ranger sous ses loix. N'est-il pas bien temps, que Bertran, dans l'intérêt de son âme, renonce à son ingrate maîtresse?

» Ami Granet, répond Bertran, je me réjouis fort de la venue de l'antéchrist : il est si puissant qu'il pourrait transformer un bois grossier en or pur; soyez donc assuré qu'il peut aussi changer le cœur de ma dame, si je consens à croire en lui et à me soumettre à ses commandements. Ce que je souhaite, c'est qu'il pénètre bientôt jus-

(1) Guillem de Saint-Didier dit qu'on se réjouira au jugement dernier du succès de ses amours.

Doble joi agra la cort gran
Al jutjamen, can lui serai,
On er saubut tot so de sai,
S'om dizes, que la plus prezan,
Que fos tam quant en sui vivenz,
Que-m fos de bels acuillimenz
Ben i agra mes mon chantar
E 'els jois (al. oills) si 'ls li pogues donar.

« Compagnon ab joi » *Ms.* D. 328.

(2) La pièce se trouve à l'appendice.

qu'en Sardaigne; car c'est lui qui doit mettre fin à mes tourments. »

Dans la strophe suivante, Granet, observe que vouloir posséder sa dame par violence, c'est tout à la fois pécher contre l'amour et encourir la perte de l'âme; mais l'obstiné Bertran a réponse à tout et reprend : « A quel homme pourrait-on faire un crime d'éviter la mort de tout son pouvoir ? Vraiment, celle qui porte la couronne de beauté m'a placé à deux doigts de la tombe. Quel grand mal donc si je m'abandonne à l'antéchrist, qui peut me sauver. Si j'ai péché, si j'ai perdu la raison à cause de cette inhumaine beauté, le ciel commettrait une injustice en me refusant mon pardon. »

Si malgré ces éloges sans fin, cette fidélité à toute épreuve, l'incomparable reste inflexible, le troubadour, comprenant enfin qu'il prodigue ses chants et ses hommages à une ingrate, se décide à une rupture. Mais prêt à faire ce dernier pas, prêt à briser cette chaîne dorée, il ne peut s'y résoudre (1).

(1) Peirol : Re per autrui no i'l man
D'aiso, qu'eu plus dezire,
Ni ieu eus, tan la blan,
Re no l'en auze dire,
Ans quan li sui denan
Muintas vetz quan s'eschai
Dic : dona, que farai ?
No-m respon mas guaban.

Las ! com muer deziran
Sos hom e sos servire,
Qu'ieu seria celan ;
Maintas vetz m'en azir
E jur per mal talan,
Que tot m'en patirai ;
Puèis aqui eus truep lai
Mon cor, on era antan.

Rambaut de Vaqueiras, chevalier-poète, s'estime à sa propre valeur. — Sans amour on peut acquérir honneur et vivre en liesse, si l'on se garde du mal et qu'on fasse effort vers le bien... S'il perd dame et amour, il ne veut perdre mérite et renommée et encourir double dam. Qu'elle ne mette trop haut prix à ses attraits, à son sourire, son miroir lui fait entrevoire rubis et cristal, les plus nobles lui prodiguent louanges, qu'elle ne s'imagine pourtant être servie en pure perte. Ici le troubadour s'affermit dans ses bonnes résolutions ; il va

Bernard de Ventadour : « Je voudrais la quitter, c'est vainement ; l'amour me retient dans ses chaînes. » III. 47.

Folquet de Marseille : « Fatigué des morsures de l'envie, parfois je ne goute plus le charme d'aimer; mais la puissance de l'amour me retient sous ses lois. » III. 151.

Enfin le sort en est jeté; le vassal renonce à l'hommage; mais le langage de cet amant déçu est presque toujours digne et mesuré.

Cadenet : « Bien longtemps j'ai servi l'amour avec une humble loyauté ; j'accomplissais de mon mieux ses commandements ; malgré douleurs et souffrances, je ne cessais d'aimer dans la sincérité de mon cœur. Aujourd'hui j'ai reconnu que ma dame s'est fait un jouet de ma tendresse; mes sentiments ont changé. » III. 245.

Mais Folquet de Marseille ne ménage pas les termes : « L'on peut admirer de loin une laide peinture, mais de près l'illusion cesse. Ainsi je vous estimais ; c'était faute de vous connaître. » III. 154.

Est-ce la mort qui vient dissoudre cette union si douce? le fidèle chanteur rassemble alors toute la puissance de son talent et sait atteindre au ton solennel du panégyrique. Le ciel a ravi à la terre la couronne des vertus et de la beauté; la terre qui éclipsait naguère les splendeurs du séjour des anges, n'est plus qu'un froid désert.

Pons de Capdueil : « Sachez que les anges se sont ré-

la chercher. Amour pour amour, sinon qu'elle prenne un autre adorateur. Mais l'amant se réveille... « Et cependant Floris ne prit congé plus douloureux de Blancaflor, que moi, ma dame, si me départ de vous. (Voir appendice.)

(Trad.)

jouis de sa mort; nous le savons et l'Écriture le dit : Celui que loue la voix du peuple est loué du Seigneur. Elle habite, je le sais bien, le riche palais au milieu des lys, des roses et des glaïeuls. Celle qui fut toujours le pur organe de la vérité doit trôner sur toute autre, dans le paradis. » III. 190.

La complainte sur la perte d'une amante, présente la même ordonnance que la complainte politique. Il règne dans ces deux genres de pièces une verve, un élan poétique qui les mettent au nombre des meilleures productions de la littérature provençale.

Nous rattachons à la catégorie des chansons d'amour la romance et la chanson religieuse.

Déduction faite des aubades, des nombreuses pastourelles, qui ont adopté la forme narrative, la romance proprement dite ne se rencontre que très-rarement. Nous y signalerons, comme un trait particulier, l'exposition subjective : en d'autres termes, le poète se produit lui-même en scène, sinon comme acteur, du moins comme spectateur; il en est de même dans la nouvelle. Pour faire saisir l'esprit de la romance, nous en offrirons une de Marcabrun; elle nous dépeint une de ces atteintes douloureuses dont la croisade frappait la paisible félicité des amants. III. 375.

« A la fontaine du verger, où l'onde ruisselle sur un gravier bordé d'un vert gazon, à l'ombre d'un arbre fruitier, gracieusement paré de blanches fleurs, et qu'anime constamment le chant de l'oiseau, je trouvais assise et solitaire celle qui me dénie soulas.

» C'était demoiselle au corps gent, fille d'un seigneur

châtelain. J'ai cru qu'elle se réjouissait du chant de l'oiseau, de la tendre verdure dont se pare la douce saison nouvelle; cuidais qu'elle entendait mon salut, mais soudain je reconnus qu'il en était tout autrement.

« Les larmes de ses yeux se mêlaient à l'onde de la fontaine; son cœur s'exhalait en soupirs : « ô Jésus, disait-elle, roi du monde; c'est vous qui m'envoyez telles douleurs et m'humiliez à ce point; car c'est pour vous servir que départent les meilleurs de ce monde, mais cela vous plaît.

A vous s'en va mon bel et gent ami, mon noble et preux chevalier; il ne me reste que profonde détresse, le désirer souvent et des pleurs. Ah! maudit soit le roi Louis dont l'appel entraîne nos preux et fait pénétrer le deuil en mon cœur. »

Et moi entendant sa plainte, je la joignis au bord du clair ruisseau. « Gente amie, lui dis-je, des pleurs trop amers flétriraient vos attraits et vos belles couleurs; et pourquoi tant vous désespérer? celui qui fait refleurir le bocage peut vous rendre le bonheur.

« Seigneur, répondit-elle, je veux bien croire que Dieu aura merci de moi à tout jamais dans l'autre vie; car il pardonne à bien d'autres pécheurs; mais il m'enlève ma joie et mon bonheur. Oh! celui qui peut s'éloigner ainsi ne tenait guère à moi. »

La chanson religieuse ne semblerait chez les troubadours qu'un genre secondaire; et de fait son mérite intrinsèque n'est pas de nature à justifier d'une autre prétention. On pourrait citer, toutefois deux cansons qui soutiennent le parallèle avec les meilleures chansons d'église. Les poètes

de la langue occitanienne ne négligèrent pas absolument la poésie religieuse didactique ou narrative, mais ils n'attribuèrent pas une forme spéciale à ce genre de chansons; et de là vient sans doute que notre héritage est aussi borné. D'ailleurs ces ascétiques productions manquaient d'encouragements; l'Église ne pouvait en faire usage; et la société mondaine ne se souciait guère de les entendre; partant elles se trouvaient réduites à l'étroite cellule. Aussi appartiennent-elles d'ordinaire aux dernières années d'une vie qui souvent s'achevait dans un cloître.

Nous ne citons que pour mémoire la lettre d'amour; car à l'exception de la forme, elle reproduit trait pour trait la chanson. C'est un des fleurons de la couronne d'Arnaut de Marcuil.

LE SIRVENTES.

Si la chanson d'amour imposait aux troubadours la sphère retrécie des langoureuses sentimentalités, le sirventes ouvrait une vaste arène où il leur était donné de développer tout un autre ordre d'impressions et d'idées. Se dégageant des intérêts secondaires de la vie privée, le poète monte à la tribune du Forum, apparaît sur le champ de bataille; et le glaive de sa parole s'attaque à l'injustice, protége le bon droit, aide efficacement à l'un des camps rivaux et par fois à sa propre cause.

Le sirventes est aussi ancien que la chanson d'amour, car on le rencontre déjà chez le comte de Poitiers. C'est sans contredit, eu égard à sa valeur historique, la révélation la plus instructive que nous ait léguée la littérature provençale, non parce qu'elle nous retrace quelques gestes ignorés, mais parce qu'elle formule les arrêts, les divergences de l'opinion dans un passé mémorable, et qu'elle est l'organe véridique et retentissant de cet esprit public parlant souvent plus haut que les faits. Que l'on songe seulement à la virulence des attaques contre le clergé, la tiare pontificale, les guerres de religion si désastreuses, ou contre l'oppressive domination française. Il n'est pas

jusques aux chansons composées dans des situations remarquables, par des personnages historiques, que ne recommandent, sinon leur importance, du moins le vif intérêt qu'elles inspirent. Qui pourrait lire la complainte de Richard captif sans sympathiser à cette royale infortune (1) ?

Le sirventes élève le poète dans l'échelle sociale, le rend digne du commerce des grands. De là cette intimité confiante qui vient niveler la distance entre le fier baron et son poète de cour; cette situation qui reparaît, sinon identique, du moins analogue dans l'histoire d'autres littératures, mais jamais sous un jour aussi attrayant. En face de son prince, le poète prend l'attitude d'un ami, d'un conseiller, d'un défenseur; attitude séant à cet aventureux voyageur qui a parcouru le monde et s'est acquis d'honorables relations dans maintes cours. Pierre d'Aragon, sans craindre de compromettre sa dignité, échangeait des chansons avec son poète de cour, et dans les circonstances critiques, l'initiait à ses griefs et à ses es-

(1) Voici de remarquables paroles au sujet de la captivité de Richard. Le roi d'Angleterre, dit Folquet de Marseille, ne doit pas s'imaginer avoir accompli son vœu. Son entreprise n'a abouti qu'à la prison. Si Dieu le délivre, il doit voler à la terre-sainte et rémunérer noble don par noble guerdon.

Doncs nostre baron que fan?
Ni'l reis engles, cui dieu sal,
Cuid'aver fait son jornal.
Mout hi aura fait engan,
Si'l a fait la messio
Et autre fait la preiso,
Que l'emperaire percassa
Cum dieus cobres sa reio.
Que primiers cre, que i socor,
Si dieus li rent sa honor.
Be i-s taing, tant es rics lo dos,
C'aitals sia'l guizerdos. *Ms.* D. 217. (*Trad.*)

pérances (2). Nous avons vu quel mutuel abandon signalait les rapports du marquis de Malespine et de Raimbau de Vaqueiras.

Cette condition sociale, heureuse et respectée, qui pointait à l'horizon du troubadour, s'explique par l'omnipotence de son art sur une époque plus portée à sentir avec véhémence qu'à mûrir une réflexion ; et où la passion, traînant après elle son cortége de funestes conséquences, tenait le sceptre de l'équité.

Il importait au grand seigneur d'enrôler sous sa bannière un champion devenu redoutable par cette arme acérée de la poésie et à l'aide duquel il pourrait défendre ses droits méconnus, refouler les prétentions de ses adversaires ; bref se concilier l'opinion publique. Les poëtes avaient saisi l'avantage de la position. Peire Vidal nous raconte que s'étant rendu en Hongrie à la cour du bon roi Aimeric, ce dernier l'accueillit noblement et daigna l'agréer pour serviteur et ami. « Il lui en reviendra tout l'honneur, s'écrie-t-il, je ferai retentir ses louanges dans tout l'univers (2). » Aussi leurs efforts tendaient-ils constamment à maintenir leur crédit, leur

(1) Voyez le sirventes, Peire sa vagg'en greu pessar. II. IV 217. et la réponse du poëte. V. 383.

(2) M'en en anei Ongria
Al bon rei'N Aimeric,
On trobei bon abric,
Et aura-mses cor tric
Servidor et amic,
Et aura i gran honor,
Si m'a per servidor,
Qu'ieu puesc far sa lauzor
Per tot lo mon auzir,
Et son pretz enantir
Mais d'autr'om qu'el m'on sia.
« Bon vin a gran dolor. » *Ms.*

influence; ils se posaient en censeurs de la morale publique, et comme tels s'enhardissaient au point de remontrer le texte au clergé, caste qui passait pour dépositaire de toute sagesse. N'est-ce pas la prétention évidente d'un certain Guillaume Anelier de Toulouse, quand il dit : IV. 274. « Je suis au service du Seigneur qui pour nous endura le martyre et daigna mourir en croix; rien ne saurait me faire appréhender de dire la vérité (1). »

De même, Granet, pour autoriser ses invectives contre le redouté Charles d'Anjou : « Comte Charles, je veux vous faire entendre un sirventes qui est parole de vérité. Mon office à moi, c'est de louer l'homme de bien et de blâmer le méchant. Vous devez me maintenir dans l'exercice de mon droit, qui est de protester contre l'injustice; et, s'il m'en arrivait méchef, vous seriez tenu d'en poursuivre la réparation (2). »

Ce noble emploi de redresseur exige de l'impartialité et une courageuse franchise. Ni les menaces, ni les promesses des puissants ne doivent influencer le poète.

Bernart de Rovenac nous dit : « Je ne veux de ces riches au cœur félon, ni récompenses, ni offres, ni faveurs,

(1) Mas del senhor suy servire
Que per nos suferc martir.
Et en crotz deynhet morir
Per qu'ieu no'm tem de ver dire.

(2) Comte Karle, ie us vuelh far entenden
Un sirventes qu'es de vera razos;
Nos mestiers es qu'ieu dey lauzar los pros,
E dei blasmar lo croys adreitamen;
E devet me de mon dreitz mantener,
Quar mos dreitz es que dey blasmar los tortz;
E si d'aiso m'avenia nulh dan,
Vos per aisso en devetz far deman. IV. 237.

et suis fermement résolu à les traiter selon leurs œuvres (1). » IV. 203.

Bertran de Born : « Je vais faire un nouveau sirventes qui l'emportera sur tous ceux que j'ai composés; et nulle crainte au monde ne saura m'empêcher de répéter ce qui se dit entre nous sur le compte de notre roi. » IV. 181.

Une impartialité si louable n'était pas toujours le partage des poètes au service d'un seigneur. Mais pouvait-il en être autrement?

A l'instar de la chanson d'amour, le sirventes était colporté dans les cours par le débit musical des jongleurs et faisait prompt chemin de par le monde. Quelquefois le poète exprime textuellement dans le sirventes, dont il attend une réaction efficace, l'intention de le répandre rapidement et en tout lieu. On peut citer Bertran de Born. (IV. 148. 1775.) La pièce nominalement adressée, voire sur le ton de la satire, à un personnage connu, lui était, selon toute apparence, immédiatement communiquée. Le jeune Bertran de Born dit au moins dans une chanson contre Jean-sans-Terre :

« Puisque rien ne m'empêche, je vais écrire un cuisant sirventes, et je le transmettrai au roi Jean pour qu'il en ait vergogne 2).

(1) Ja no vuelh do ni es menda
Ni grat retener
Dels ricx ab lur fals saber,
Qu'en cor ay que los reprenda
Dels vils fatz mal ysernitz.

(2) E doncs, pois res no m'en sofraing
Farai un sirventes cozen
Quee tramctrai lai par presen
Al rei Joan que s n'a vergoing. IV. 200.

Elias Cairel annonce également qu'il enverra sa chanson satyrique à son adresse, au comte Guillaume de Montferrat.

Quant à ce qui regarde l'influence réelle des sirventes, on conçoit que les grands et surtout les masses ne se laissaient régir ni bâillonner par des chansons. Cependant il se présente des circonstances où cette voix remue les passions avec plus ou moins d'empire. Ainsi, lorsqu'elle prêchait d'enthousiasme la croisade, ne devait-elle pas vibrer dans les cœurs tout au moins comme l'écho de la chaire évangélique? Il semble aussi que ces brandons incendiaires, lancés par Bertran de Born pour enflammer le point d'honneur de certains princes, réalisèrent plus d'une fois les prévisions de ce turbulent troubadour. Au moins nous dit-il : IV. 170 :

« Puisque les barons sont irrités, puisque cette paix conclue entre les deux rois leur pèse, je vais faire une chanson telle qu'à son apparition il tardera à chacun de guerroyer (1).

On ne supportait pas avec une entière indifférence les invectives de nos poètes; la preuve c'est qu'on prenait la peine de se justifier. Lorsque l'attaque était d'égal à égal, le haut baron descendait lui-même dans l'arène; émanait-elle d'un poète de cour ? la réplique appartenait au défenseur d'office, au chanteur servant; et la virulente agression était rétorquée en termes non moins acerbes. Parfois aussi, le prince offensé faisait sentir au poète la

(1) Pus li baron sont irat e lor peza
D'aquesta patz qu'an faita li duy rey
Farai chanso tal que, quant er apreza
A quandaun sera tart que guerrey. IV. 170.

longueur de son bras. Bertrand d'Alamon s'étant permis une licence poétique de ce genre contre son suzerain, le comte d'Anjou, celui-ci, peu soucieux de poésie provençale, pour toute réponse lui retira la perception d'un péage dont il avait la jouissance, et ne le réintégra que lorsque le malavisé censeur se fut amendé par un autre sirventes. A Marcabrun, il en coûta la vie.

La sphére d'activité du sirventes est des plus étendues. A l'exception de l'amour et de la religion, il envisage toutes les faces de la vie humaine; et malgré cette universalité, il accuse constamment le même caractère : un ton amer, incisif, dégénérant volontiers en personnalité, une passion incompatible avec le but de la satire. Alors même qu'il dispense l'éloge, il a peine à contenir sa mordante acrimonie; le panégyrique présente toujours un revers et n'exalte l'un qu'aux dépens de l'autre.

L'esprit du genre n'est nulle part plus saisissable que dans les critiques esthétiques qui nous sont parvenues. Jamais elles ne contrôlent une œuvre sans s'attaquer à la personne du poète, sans lui reprocher son extraction, sa misère, son extérieur disgracieux et autres méfaits du hasard.

Nous distinguons le sirventes *politique*, *moral et personnel*. Le premier a trait aux affaires du monde; le second aux mœurs, à la dépravation du siècle; le troisième, consacré aux relations personnelles, se rapproche parfois du sirventes politique. Au surplus, il ne s'agit point ici d'une invariable classification. Bien des fois le poète entremêle à son sujet des pensées d'amour; et l'on hésite à traiter la pièce de sirventes ou de canson. Nous l'avons indiqué plus haut, on employait le terme de

sirventes-canson ou chanson mêlée. Mais l'amour n'est point ici la muse inspiratrice, l'influence qui féconde le germe poétique. « Qui n'est point amoureux, dit Bertrand de Born, ne fait point de chanson d'amour; je composerai dans un nouveau sirventes. » IV. 179.

Nous allons présenter quelques observations générales sur le sirventes, en nous bornant aux traits les plus caractéristiques.

I. Le sirventes politique, ordinairement occupé d'intérêts nationaux, agit sur plusieurs points d'opération et fait vibrer plusieurs cordes: le chant d'appel, de combat, le panégyrique, la satire. C'est particulièrement dans les deux premiers genres que s'exhale cet esprit chevaleresque, chaleureusement guerrier qui vivifie la belle période du moyen-âge, s'y produit dans toute sa primitive énergie et nous transporte dans un autre monde. La chanson de combat, c'est l'animation des camps, les joies de la guerre rendues d'inspiration, le fracas, le tumulte de la mêlée dépeints avec autant de vigueur que de vérité. L'un des maîtres du sirventes, Bertrand de Born, a exprimé dans une chanson cette ivresse palpitante de la bataille; il s'y trouve tel couplet qui surpasse tout ce qui a été écrit en ce genre (1).

(1) Be m play lo douz temps de pascor
Que fai fuelhas e flors venir;
E play mi quant aug la baudor
Dels auzels que fan retentir
Lor chan per lo boscatge
E play, mi quan vey sur els pratz
Tendas e pavallos jermatz
E plai m'en mon coratge,
Quan vey por campanhas rengatz
Cavalliers ab cavals armatz.

E play mi quan li corredor,
Fan las gens e'ls avers fugir
E plai me quan vey aprop lor
Gran ren d'armatz ensems brugir;
Et ai gran alegratge
Quan vey fortz castelhs assetjatz
E murs fondre e derocatz
E vey l'ost pel ribatge
Qu'es tot entorn claus de fossatz
Ab lissas de fortz pals serratz., etc. R.

« Bien me plaît le doux printemps qui fait venir les feuilles et les fleurs. Il me plaît d'écouter la joie des oiseaux qui font retentir leurs chants par le bocage. Il me plaît de voir sur la prairie tentes et pavillons plantés; et il me plaît jusqu'au fond du cœur de voir, rangés dans la campagne, cavaliers avec chevaux armés.

» J'aime quand les coureurs font fuir gens et troupeaux; j'aime quand je vois à leur suite beaucoup d'hommes d'armes ensemble rugir; et j'ai grande allégresse quand je vois châteaux-forts assiégés et murs croulants et déracinés, et que je vois l'armée sur le bord qui est tout à l'entour clos de fossés avec des palissades garnies de forts pieux.

» Il me plaît le bon seigneur, qui est le premier à l'attaque avec un cheval armé, et se montre sans crainte, parce qu'il fait oser les siens par sa vaillante prouesse. Et, quand il revient au camp, chacun doit s'empresser et le suivre de bon cœur. Car nul homme n'est prisé quelque chose, tant qu'il n'a pas reçu et donné bien des coups. Nous verrons les lances et les épées briser et dégarnir les casques de couleur et les écus, dès l'entrée du combat, et les vassaux frapper ensemble, et fuir à l'aventure les chevaux des morts et des blessés; et quand le combat sera bien mêlé, que nul homme de haut parage n'ait autre pensée que de couper têtes et bras; car mieux vaut un mort qu'un vivant vaincu. Je vous le dis : le manger, le boire, le dormir, n'ont pas tant de saveur pour moi que d'ouïr crier des deux parts : *A eux*, et d'entendre hennir chevaux démontés dans la forêt, et d'entendre crier *à l'aide*, *à l'aide*, et de voir tomber dans les fossés petits et grands sur l'herbe, et

de voir les morts qui ont les tronçons outrepassés dans leurs flancs.

» Barons, mettez en gage châteaux, villages, cités avant qu'aucun vous guerroie. Et toi, Papiolle cours vite vers *oui* et *non*, dis lui qu'ils sont trop longtemps en paix (1). »

Voici une autre chanson de guerre moins tumultueuse, mais riche de pensées et surtout remarquable par sa forme. Elle nous vient d'un troubadour peu connu, Bernard d'Auriac. Charles de Valois arme une expédition contre Pierre II, roi d'Aragon et comte de Barcelonne, pour le punir d'avoir pris une part active au drame des Vêpres Siciliennes (1282). Le poète, partisan des Français, entame le chant de guerre : IV. 241.

« Notre roi, l'honneur sans pareil, va déployer son gonfanon; nous verrons donc flotter par terre et par mer l'étendard du lys. Oh ! qu'il me réjouit de ce qu'Aragonais apprendront : quels sont les Français; de ce que les Catalans devront faire courtoisie à une fleur, la fleur, produit d'une noble semence. Au lieu d'*oc* et de *no*, on entendra dire en Aragon *oil* et *nenil*. Ah ! qui a voulu cueillir et faucher le lys ignorait donc quel jardinier veillait sur cette royale fleur. Il compte sous ses ordres maint puissant baron; il en est trois dont chacun vaut à lui seul le roi de Barcelonne. Leur espoir est en Dieu, leur confiance en leur droit; et quand ils auront dépassé Moncanego, il n'y restera ni tour, ni palais, ni maison.

» Ne vous déplaise, Catalans, que le roi de France vous visite en si belle ordonnance; il vient vous délivrer

(1) Traduction de M. Villemain, cours de littérature.

de votre captivité et vous absoudre à la lance et au bourdon; car il y a trop longtemps que vous croupissez dans l'excommunication (1). »

Les jardiniers en question désignent Charles de Valois, Philippe-le-Hardi et Charles d'Anjou. — Nous pourrions rattacher ici la chanson de tournoi. C'est une description non moins belliqueuse des jeux chevaleresques, mais elle est fort rare.

Parmi les sirventes qui sonnent le boute-selle des entreprises guerrières ou autres, le premier rang appartient sans contredit au chant d'appel à la croisade, qui ne fut certainement pas sans influence sur l'ébranlement européen. Félicitons-nous de posséder les types originaux, moulés dans un cadre attachant, et qui répercutent d'un timbre mâle et sonore la voix des nations. Qu'on réfléchisse que ces poésies remuaient tout ce qui dans ce siècle était cher et sacré. Chantée dans les réunions de

(1) Nostre reys que d'onor ses par
Vol desplegar
Son gomfano,
Don veyrem per terra e per mar
Las flors anar;
E sap mi bo,
Qu'eras sabran Aragones
Qui son frances;
E'ls Catalas estregr cortes
Veyran las flors, flors d'onrada semensa,
Et auziran dire per arago
Oil et nenil en luec d'oc et de no. etc. IV. 241.

Excommunié par Martin IV et menacé d'une croisade, Peire avait adressé un sirventes à un certain Salvatge (IV. 217). « Les lys, dit-il, me causent grand émoi, eux qui vont envahir mes foyers sans droit ni raison. Gens de Carcassone, d'Agenois et de Gascogne, ne restez pas indifférents, alors que fleurs viendront me dépouiller de mes états. Mais que ma dame me soit favorable, je m'inquiéterai peu de mes ennemis. » P. Salvatge répond : « Un roi qui semble amoureux ne s'irrite contre des fleurs : mais au mois d'été, alors qu'elles croissent dru, les fauche de bonne manière. Que ses moissonneurs besognent à ce qu'ès monts, bois et plaines il n'en reste pas une en-deçà de Mounélio. » Le comte Roger Bernard III de Foix, naguère prisonnier de Peire (1280), ce qui lui avait fait perdre sa comté de Castelbon, et maintenant allié de Philippe, intervint dans le dialogue : « Qui veut lier des fleurs doit bien aviser au piquet (allusion aux trois pieux de l'écu d'Aragon); car les bâtons pèlerins des Français appliquent de merveilleux horions. « Enfin ce fut le tour de maître Bernard d'Auriac. Remarquons que les quatre poètes observent la même coupe de strophe. D. 535. *(Trad.)*

dames et de chevaliers, cette interpellation soudaine étreignait le noble preux jusque dans son point d'honneur et gagnait le chrétien à la sainte cause. Les plus anciennes chansons remontent un peu au-delà de la troisième croisade; elles remémorent la conquête de Jérusalem par Saladin (1187), et les différends de Philippe-Auguste et de Henri II, qui préludèrent immédiatement à l'expédition. Les plus récentes sont postérieures à l'année 1270, puisqu'elles déplorent la mort de saint Louis. Leur mérite consiste dans l'énergie d'élocution; car on y retrouve cette même simplicité de pensées, cachet de la poésie des troubadours, et à vrai dire c'est le calque des prédications. Dieu a souffert pour nous; nous devons reconnaître son amour. En sacrifiant cette vie de néant, nous acquerrons la félicité éternelle. C'est le véritable vicaire de Jésus-Christ sur la terre, le pape, qui nous le dit : « Qu'il tremble, celui qui ne répond pas à l'appel de Dieu; qu'il tremble à la pensée du dernier jugement. » De simples citations ne reproduiraient ni l'élan, ni l'éloquence des chansons sur la croisade. Une pièce entière est seule à même d'en caractériser l'esprit. Celle que nous offrons au lecteur est de Pons de Capdueil et se rapporte à la troisième expédition des Chrétiens en Orient.

« Qu'il soit désormais notre guide et notre protecteur, celui qui guida les trois rois à Bethléem. Sa miséricorde nous indique une voie par laquelle les plus grands pécheurs, qui la suivent avec zèle et franchise, arriveront à leur salut (1). Insensé, insensé l'homme qui par un vil

(1) Eis autem qui corde contrito et humiliato spiritu itineris hujus laborem assumpserint et in poenitentia peccatorum et fide recta decesserint plenam suorum criminum indulgentiam et vitam pollicemur aeternam. Gregor VIII epist I. ad omnes Christi fideles. Mansi XXII. p. 527.

attachement à ses terres et à ses richesses, négligera de prendre la croix, puisque par sa faute et par sa lâcheté il perd à la fois son honneur et son Dieu.

» Voyez quelle est la démence de celui qui ne s'arme point. Jésus, le Dieu de vérité, a dit à ses apôtres qu'il fallait le suivre, et que pour le suivre on devait renoncer à tous ses biens, à toutes ses affections terrestres; le moment est venu d'accomplir son saint commandement. Mourir outre mer, pour son nom sacré, est préférable à vivre en ces lieux avec gloire; oui, la vie est ici pire que la mort. Qu'est-ce qu'une vie honteuse? Mais mourir en affrontant ces glorieux dangers, c'est triompher de la mort même et s'assurer une éternelle félicité (1).

» Humiliez-vous avec ardeur devant la croix, et par ses mérites vous obtiendrez le pardon de vos péchés; c'est par la croix que notre Seigneur a racheté vos fautes et vos crimes, lorsque sa sainte pitié fit grâce au bon larron,

(1) Er nos sia capdelhs e guerentia
Selh qui guidet tres reis a en betleem
Que sa merces nos a mostrat tal via
Perque'l peior venran a salvamen
Que lo segran de bon cor legalmen;
E qui per terra ni per manentia
Remanra sai mout hi fai gran folhia,
Qu'ieu non tenc ges lo plus ric per mauen
Qui pert vergonha e dieu per avol sen.
Guardatz si fai, qui reman, gran folhia
Qu'als apostols dit Jhesus veramen
Qu'hom lo seguis e laisses, qui'l segria,
Tots sos amicx et son ric cazamen;
Ares sazos fassam son mandamen
Quar qui lai mors mais a que si vivia,
E qui sai viu piets a que si moria;
Qu'avols vida val pauc, e qui mor gen
Auci sa mort, o pueis viu ses turmen.

Voyez la suite du texte, dans Raynouard.

lorsque sa justice s'appesantit sur le méchant, et qu'il accueillit même le repentir de Longin. Par la croix il sauva ceux qui étaient dans la voie de la perdition ; enfin il souffrit la mort et ne la souffrit que pour notre salut. Malheureux donc quiconque ne s'acquitte pas envers la générosité d'un Dieu.

» A quoi servent les conquêtes de l'ambition? En vain vous soumettriez tous les royaumes qui sont de ce côté de la mer, si vous êtes infidèles et ingrats à votre Dieu. Alexandre avait soumis toute la terre; qu'emporta-t-il en mourant? le seul linceuil mortuaire. Oh! quelle folie de voir le bien et de prendre le mal, et de renoncer pour des objets vains et périssables à un bonheur qui ne peut manquer ni jour ni nuit! Tel est l'effet de la convoitise humaine : elle aveugle les mortels, elle les égare, et ils ne reconnaissent pas leurs erreurs (1).

» Qu'il ne se flatte pas d'être compté parmi les preux, tout baron qui n'arborera pas la croix et qui ne marchera pas aussitôt à la délivrance du saint tombeau! Aujourd'hui les armes, les combats, l'honneur, la chevalerie, tout ce que le monde a de beau et de séduisant nous peuvent procurer la gloire et le bonheur du céleste séjour. Ah! que désireraient de plus les rois et les comtes, si, par leurs hauts faits, ils pouvaient se racheter des flammes dévorantes où les réprouvés seront éternellement tourmentés.

» Sans doute il est excusable celui que la vieillesse et les infirmités retiennent sur nos bords; mais alors il doit prodiguer les richesses à ceux qui partent; c'est

(1) Nec dicimus, dimittite, sed præmittite quae habetis..... et non timeatis dare terrena et pauca et breviter duratura, quibus illa bona promissa sunt et reposita. *Ibid.*

bien fait d'envoyer quand on ne peut aller, pourvu que l'on ne demeure pas par lâcheté ou par indifférence (1). Que répondront au jour du jugement ceux qui seront restés ici malgré leur devoir, quand Dieu leur dira : « Faux et lâches chrétiens, c'est pour vous que je fus » cruellement battu de verges ; c'est pour vous que je » souffris la mort. Ah ! le plus juste alors tressaillira » lui-même d'épouvante. »

Le zélé prosélytisme de nos troubadours n'était pas une fiction poétique ; bon nombre prirent la croix.

Le sirventes laudatif avait pour mission essentielle de célébrer le Mécène, de présenter le tableau de ses vertus, en premier plan sa générosité. Mais il n'était pas d'usage de consacrer un cadre exclusif à l'éloge d'un vivant ; et d'autant moins que le poète savait l'amener à propos, n'importe dans quelle espèce de sirventes. La perle du genre c'est la complainte déplorant d'ordinaire le trépas d'un personnage historique, sur le ton le plus solennel dont la poésie provençale fût susceptible. Il y règne une douleur profonde, une douleur dont la véhémence passionnée témoigne assez de la réalité des sensations. Et de fait, le défunt avait été le bienfaiteur, la providence du poète, c'était le dernier tribut acquittant la dette de la reconnaissance ; écoutons Aimeric de Bellinoi. IV. 59.

« L'approche de la mort arrache au cygne un chant de douleur ; ainsi la perte de mon noble maître me fait exhaler un chant de deuil et d'affliction. Ono Sanchez,

(2) Et non praecipimus aut suademus, ut senes aut imbecilles et usui armorum minime idonei hoc iter arripiant... Divites inopibus subveniant et expeditos ad bellum de suis facultatibus secum ducant. Roberti Mon. Histor. Hierosol. in Gesta dei per Francos. p. 33.

s'il n'était défendu d'attenter à sa propre vie, je ne lui aurais pas survécu (1). »

L'éloge est tout aussi passionné que le regret.

Aimeric de Peguilain. V. 13. « Maintenant l'honneur se retire pleurer à l'écart. Il n'est homme qui l'appelle ou le retienne. Il n'est comte, marquis ni rois qui le somment de venir à leur cour. Car le déshonneur règne à son bon plaisir et l'honneur est devenu étranger dans sa propre patrie (2). »

On y entremêle ordinairement des considérations édifiantes.

Gaucelm Faidit. IV. 56. « Chacun doit savoir que la richesse, les honneurs, la courtoisie du monde ne peuvent nous défendre contre la mort. Du jour qu'il naît, l'homme commence à mourir. Celui qui vit le plus longtemps fait de plus longs efforts pour atteindre le but final. Insensé donc l'homme qui place son espoir dans la vie mortelle (3). »

(1) Chantar m'ave tot per aital natura
Cum lo signes que chanta ab dolor
Quan mor, et ieu chan, planhen mo senhor
Que ai perdut ab dol et ab rancura
N ono Sanchitz, per cui degra morir
Quand lo perdiey, s'om si degues aucir.

(2) Q'era s'en vai honors sola ploran
Que non es hom qu'ab se l'apel ni res,
Coms ni marques, ni reis que s f'as'enan
Ni la semo que venga a lor repaire.
Era fag desenors tot qu'ane volc faire
Qu'a forostada honor de son paes.

(3) Cascus hom connoisser et entendre
Que riguessa ni sens ni cortesia,
Quo sia el mon, no ns pot de mort defendre;
C'al jorn c'om nai comensa a morir,
E qui mais viu plus poigna de fenir;
Donc ben es fols cel q'en sa vida s fia.

Le poète a coutume de terminer en recommandant à Dieu et aux saints l'âme du défunt.

Paulet de Marseille. IV. 75. « Que le Dieu qui pour nous s'est laissé mettre en croix, et par qui les justes viendront à rédemption, daigne le prendre à merci et l'accueillir en son royaume de félicité, comme lui, généreux protecteur, accueillait les autres dans sa cour de plaisance. Que l'Esprit-Saint le sauve et le guide vers les célestes demeures, comme il était ici-bas le guide et la sauve-garde de l'honneur (1). »

Nous finirons par un sirventes de Bertrand de Born sur la mort du jeune prince Henri, qu'il avait armé contre son père; coupable entreprise dont le grand justicier du XIIIe siècle, le Dante, a voulu le punir par le supplice allégorique qu'il lui inflige dans son Enfer. Voici du

(1) Voici des vers de Guiraut de Borneil, où il s'agit vraisemblablement de Richard-Cœur-de-Lion, et qui prêchent sensément la vanité des grandeurs humaines :

Qu'er aug del rei, qu'era plus pros
E plus valens e mains assais
De totz cels, que vianda pais,
Que sobret meians e maiors
E crec sos pretz e sas honors
E non temia afan ni fais,
Que si lo plaignon dui,
Lo tertz lor o destrui,
Que par mal enseignatz :
Qu'ieu non cre qu'anc fos natz
De Carlemagne en sai
Reis per tant bel assai
Mentaugutz ni prezats.
Mas ja leu non crezatz,
C'afars tant mal estei,
Qu'ensems lo plaignant trei.

E que val doncs bella faissos
Ni gens poders, qu'aisi s'abais,
E ja passava part Roais
Lo noms e'l pretz e la valors
D'entr'els pairans galiadors,
Qu'anc uns sols plus areir no'ls trais,
Perque faill, qui-s desdui :
Pois aissi ben s'esdui
So c'om plus vol ni platz ;
De qu'ieu teing per grevatz
Cels, que mais podent sai,
Si non adobent lai,
Quan camjara il ll rictatz
Qu'aiant calque solatz
De lor gran galaubey
Delant lo maior rey.
« Si per mon sobre-totz no-m fos. »
Ms. D. 144. (Trad.)

moins comment le guerrier troubadour regrettait la perte de l'ami dont il avait trop excité l'ambition.

« Si tous les deuils, et les pleurs, et les regrets, et les douleurs, et les pertes, et les maux, qu'on a vus dans ce triste siècle étaient réunis, ils sembleraient trop légers au prix de la mort du jeune prince anglais, dont la perte afflige le mérite et l'honneur et couvre d'un voile obscur le monde privé de joie et plein de colère et de tristesse.

» Tristes et dolents sont demeurés les courtois soldats, et les troubadeurs et les jongleurs avenants; ils ont eu dans la mort une mortelle ennemie; car elle leur enlève le jeune roi anglais, près de qui les plus généreux semblaient avares. Jamais il ne sera pour un tel mal, croyez qu'il ne sera jamais assez de pleurs et de tristesse.

» Cruelle mort, source d'afflictions, tu peux te vanter, car tu as enlevé au monde le meilleur chevalier qui fût jamais. Il n'est aucun mérite qui ne se trouvât dans le jeune roi anglais; et il serait mieux, si raison plaisait à Dieu qu'il eût vécu que maints envieux, qui n'ont jamais fait au brave que mal et tristesse.

» De ce siècle lâche et plein de troubles, si l'amour s'en va, je tiens sa joie pour mensongère; car il n'est rien qui ne tourne en souffrance. Tous les jours, vous verrez qu'aujourd'hui vaut moins qu'hier. Que chacun se regarde dans le jeune roi anglais, qui du monde était le plus vaillant des preux. Maintenant est parti son gentil cœur aimant, et reste pour notre malheur, déconfort et tristesse.

» A celui qui voulut, à cause de notre affliction, venir au monde, et nous tira d'encombres, et reçut mort pour

notre salut, comme à un maître doux et juste, crions merci, afin qu'au jeune roi anglais il pardonne s'il lui plaît, et le fasse habiter avec nobles compagnons, là où jamais ne sera ni deuil ni tristesse. »

Le sirventes historico-satirique est le protée du genre; il verse le blâme sur la conduite des princes, des nations et leur remontre les voies de l'honneur et de l'équité. La littérature provençale abonde en cette espèce; mais la satire peu mesurée ou plutôt amère s'oublie jusqu'à la menace et l'injure. Lanfranc Cigala, dans un sirventes contre Boniface, marquis de Montferrat, lui dit tout simplement : « Marquis sans foi, je te voue au diable; à tel seigneur, tel vassal (1). » IV. 212.

Unautre marquis de Montferrat, Guillaume, ne se montrait nullement pressé de reconquérir l'héritage paternel, le royaume de Thessalonique. Elias Cairel l'apostrophe en ces termes, IV. 293 :

« Marquis, je veux que les moines de Cluny fassent de vous leur capitaine, ou que vous soyez abbé de Cîteaux; puisque vous avez le cœur assez mercenaire pour aimer mieux deux bœufs et une charrue à Montferrat qu'ailleurs être empereur. On peut bien dire que jamais fils de léopard ne dégénéra jusqu'à se tapir dans un terrier à la manière des renards (2). »

(1) Traduction de Villemain, cours de littérature.

(2) Marques, li monges de Clunhic
Vuelh que fasson de vos capdel,
O siatz abbas de Cystelh
Pus lo cor avetz tant mendic,
Que mais amatz dos buous et un araire
A Monferrat qu'alors estr'emperaire;
Ben pot hom dir qu'ancmais filhs de lhaupart
No s mes en crotz a guisa de raynart.

Le sauvage Bertrand de Born chevauchera tout armé sur son *Bayart* (1), vers Périgueux, gagnera le pied de la muraille jusqu'à la frapper de sa hache d'armes; et la tête de son ennemi deviendra sous les coups de son épée un mélange de cervelle mêlée et d'acier rompu.

II. Le sirventes personnel rentre presque toujours dans le domaine du sirventes politique et partant ne donne matière qu'à peu de remarques. Mais il a pour nous le mérite d'offrir des données sur la vie et le caractère de certains troubadours, alors surtout que le poète nous entretient avec calme et mesure de sa propre personne, nous entr'ouvre son âme ou professe ses opinions sur les hommes et les choses. Ce n'en sont pas moins çà et là documents de poétique aloi. Mais s'agit-il d'attaquer ou de se défendre? il n'y a plus à espérer ni sang-froid ni jugement; et cette passion inhérente à la poésie des troubadours ne se révèle plus que sous les traits disgracieux d'une raillerie repoussante; tel est le style des invectives que Garin d'Apchier prodigue à son jongleur. En voici l'échantillon: « Que nul mari n'en ait appréhension et ne se donne cure de veiller sur sa femme, qu'il tolère ses galanteries et le laisse près d'elle tout à loisir; car prenez un fût de bois mal taillé vous aurez trait pour trait ce vieillot, pélé, blafard et sans vigueur. Vraiment, de telles façons d'hommes ne doivent inspirer jalousie. » IV.

III. Le sirventes moral stigmatise la dépravation du

(1) Voir sur le nom de *Bayart*, donné par Bertrand de Born à son cheval, et sur l'analogie entre l'entrevue des IV Aymons avec leur père (livre populaire en prose allemande) et la première romance du Cid, notre traduction annotée : *Les romans en prose des cycles de la table ronde et de Charlemagne*, par W Schmidt (p. 112. note H.), éditée dans le tome VI des Mémoires des Antiquaires de la Morinie, avec tirage à part de 90 exemplaires. in-8°, 12 feuilles. (*Trad.*)

siècle ou d'une classe de la société, dans un langage des plus violents et qui abonde en sorties véritablement furibondes. Les poètes ne respectent ni le clergé, ni même le chef de l'église; et la liberté avec laquelle ils s'attaquent à de telles puissances a de quoi surprendre. Mais ici l'histoire nous vient en aide; les troubadours, surtout ceux des derniers temps, étaient fortement imbus des principes gibelins. Les troubabours, ou tout au moins les vrais enfants de la Provence, voyaient leur suzerain dans l'empereur d'Allemagne. D'autre part, les cruautés qui accompagnèrent la guerre des Albigeois, l'oppressive domination de la maison guelphe d'Anjou, devaient faire prendre en haine aux Français méridionaux le parti romano-guelphe; et de fait, cette haine s'est formulée maintes fois tant en vers qu'en prose.



LA TENSON.

Ce genre éminemment remarquable est commun aux troubadours et aux trouvères. Mais l'ère ancienne et moderne nous offre déjà des luttes poétiques. Les chansons ou pièces à strophes traitent concurremment un thème emprunté au domaine de la réalité et affectent un ton plus sérieux, tandis que chez les provençaux la joute au tenson ne s'engage qu'à propos d'une idéalité, d'un dilemme posé, et ne constitue qu'un jeu poétique ou exercice d'esprit; les rivaux prennent champ face à face et se retorquent l'argument, ce qui n'est pas la condition nécessaire d'un défi poétique; car l'on peut rivaliser sans s'attaquer corps à corps en traitant le même sujet, ou des sujets différents. Tenson, c'est-à-dire altercation, était donc un terme convenable pour désigner ces sortes de combats singuliers entres poètes; ils durent prendre origine dans la tendance dialectique de l'époque. Cette tendance prédominait-elle en France plus qu'ailleurs? Que les philosophes décident.

Les tensons remontent sans aucun doute aux premiers temps de la poésie occitanienne, c'est-à-dire, à l'époque

d'Abailard, car déjà le comte de Poitiers y fait allusion : « Si vous me proposez un jeu d'amour, je ne suis pas assez sot que de ne pas choisir la meilleure question. 198.

La tenson est éclectique. Amour, affaires du monde, intérêts privés, tout lui sert de canevas. « Les troubadours, dit l'un d'eux, composent souvent des tensons et se partagent contradictoirement une question d'amour, ou toute autre, à leur convenance. »

La tenson ne soulève pas toujours un dilemme; elle adopte parfois la forme du dialogue ordinaire; et, s'engage-t-elle sur le terrain des personnalités, elle dégénère fort aisément en altercation pleine d'animosité. S'agit-il d'une querelle d'amants, elle y met plus de douceur et de modération et n'est alors qu'une chanson d'amour dialoguée.

Mais voici venir une importante question : les tensons sont-elles l'œuvre d'un seul et même poète ou de plusieurs? En ce dernier cas, elles ne justifieraient pas leur nom de chanson de défi. Raynouard s'est décidé pour la première hypothèse. « Il n'est pas permis de douter, dit-il, que ces pièces ne fussent aussi l'ouvrage de troubadours différents. On trouve en effet dans plusieurs tensons, des injures, des accusations, des reproches qui ne peuvent avoir été dictés que par la violence de la haine, ou par l'âpreté d'une franchise grossière. » II. 192.

On objectera que si le poète plaçait dans la bouche de son rival un langage aussi acerbe, c'est qu'il s'identifiait à son caractère et à sa position. Mais, en partant d'un autre principe, on démontre sans réplique la double

descendance de la tenson. Un troubadour aurait infailliblement protesté contre l'arrogance d'un confrère qui lui prêtait gratuitement la défense d'une opinion que lui-même ne professait peut-être en aucune manière, ou le frappait en visière à coups d'arguments injurieux. Nos poètes n'étaient certainement pas d'humeur à supporter sans mot dire l'insulte ou la menace. Or pareille récrimination ne se rencontre nulle part. La conclusion est tout en notre faveur.

Nous avons au surplus d'anciens témoignages. Il est dit dans la biographie de Savaric de Mauléon qu'il avait invité Gaucelm Faidit et Hugues de la Bachelerie à débattre avec lui une question pointilleuse, dans une tenson. Hugues de Saint-Cyr s'était fait un nom par les tensons qu'il avait composées concurremment avec d'autres troubadours (1).

En ce qui regarde l'ordonnance du tournoi, il faut bien accorder que les poètes composaient à tour de rôle une strophe. On courait ainsi de quatre à huit lances; puis on fermait la discussion et on réunissait les pièces du procès, chose aisée lorsque les concurrents se trouvaient à proximité. « Je me réjouis, dit un certain troubadour à un autre, que soyez venu céans, car il y a longtemps que je n'ai fait un tenson avec vous (2). » En était-il autrement? On s'envoyait réciproquement les strophes, voire

(1) En Savaric cant auzis, que cascus avia fag aital plazer, fon dolens; e de so que fon ad el fag non parlet, mas apelet Gaucelm Faidit e'N Ugo de la Bacalayria, e si lur dis en una cobla, cal avia fag may de plazer ni d'amor. V. 440. La tenson en question nous est parvenue. — E'l coms de Rodes e'l vescoms de Torena si 'l leverent molt a la Jogloria com las tensos e com las coblas, qu'el feiren com lui. V. 225. Raynouard donne ces deux textes et encore un autre. II. 193.

(2) En Falconet, be-m platz, car es vengutz
Que loncx temps a no fi ab vos tenso. V. 147.

même la pièce entière; c'était de règle, et les tensons en font foi. Peire Torat écrit à Guiraut Riquier : « Bien que vous soyez loin de nous, je vous requiers d'un conseil; ne tardez pas à me le mander (1). »

On trouve au surplus des tensons du fait d'un seul et même auteur : « Ce sont dialogues entre le poète et un être incorporel, ou des objets inanimés, tels que Dieu (IV 40. 42.), l'amour (III. 279.), un manteau, (Hist. litt. d. tr. III. 55).

Rien n'indique que les tensons aient été improvisées en tout ou en partie ; une circonstance semblerait même dénoter le contraire. L'arène la plus convenable pour une lutte ex abrupto, ce devait être une réunion de société où se trouvaient des juges compétents. Mais ces derniers n'étaient élus qu'à la fin de la pièce, et maintes fois on donne à entendre leur éloignement.

La tenson devait-elle être soumise à un arbitrage? Celui qui avait jeté le gant désignait une ou plusieurs personnes; l'adversaire, à son choix, en ajoutait d'autres ou agréait le jury proposé (IV. 32. 35. — Hist. litt. d. troub.) indifféremment composé d'hommes ou de femmes (1), parfois de tous deux, mais limité à trois membres. Nulle part il n'est fait mention d'un tribunal plus nombreux ; des cours, arbitres permanents de semblables débats, sont peu vraisemblables; nul document historique n'établit leur identité.

(1) Guiraut Riquier si be us es luenh de nos
Cosselh us quier e donatz lo-m breumens. V. 333.

(2) Un seul juge, IV. 16 ; une dame juge, IV. 13 ; plusieurs juges dans la tenson. Ms. Duy cavayer en preiat entre Jutje et Estév. — Plusieurs dames. IV. 32. 35. V. 367. Hommes et femmes, IV. 19. 28.

Nous ne possédons qu'un seul jugement sur le tenson, ce qui est infiniment regrettable; il paraîtrait au surplus qu'on en venait rarement jusqu'au prononcé. Une foule de tensons, notamment celles qui ne soulevaient pas de proposition contradictoire, ne donnaient matière à arbitrage, le cas échéant.

Les rivaux s'en tenaient souvent à la discussion, de sorte que l'on se demande si l'arrêt était réellement rendu toutes les fois qu'il était provoqué. Celui qui nous est parvenu comprend une demi-strophe, qui reproduit le rhythme et les rimes de la tenson, et prononce sur une question proposée au célèbre Guiraut Riquier par Guillaume de Mur; il s'agit de savoir quel noble seigneur doit être le mieux prisé : de celui qui enrichit ses vassaux et compagnons d'armes à l'exclusion des étrangers; ou celui qui prodigue ses largesses à ces derniers et met les siens en oubli?

« Guiraut et Guillaume m'ont déféré le jugement de leur tenson. De part et d'autre on a fait valoir d'ingénieuses raisons. Guiraut se prononce pour celui qui donne aux étrangers et non aux siens; et ses raisonnements ont de la force. Guillaume maintient la supériorité de celui qui avantage les siens et ne donne peu ni prou aux étrangers. Nous nous sommes consultés pour rendre un edécision équitable, et disons : il est honorable et généreux de répandre des bienfaits, n'importe de quelle manière, mais il est le plus digne seigneur celui qui les dispense aux siens (1). »

(1) Voyez hist. litt. d. troub. t. III. 109. Raynouard donne le texte de l'arrêt. II. 187. Nous le reproduisons.

Guillems m'a dat e Guiraut pensamen

La littérature provençale offre une kirielle de questions litigieuses, débattues dans les tensons. Nous en produisons quelques-unes ayant trait à l'amour, afin de caractériser le genre et de poursuivre l'initiation de nos lecteurs aux mystères de l'*ars amandi* des troubadours.

« Les joies de l'amour sont-elles plus grandes que ses souffrances ? (IV. II.)

» De deux maris jaloux ; l'un possède une femme belle et pleine de mérite, l'autre une femme laide et acariâtre; tous deux veillent avec une égale sollicitude sur leur moitié; quel est le moins blâmable ? 14.

» Une femme doit-elle faire pour son amant autant que lui pour elle ? » 281.

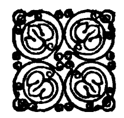
« Est-il préférable qu'une dame noble et belle vous sollicite de l'aimer ; ou qu'il faille vous-même la prier d'amour ? » 30.

« Lequel est le mieux épris : celui qui ne peut résister au besoin de parler de sa dame ; ou celui qui pense silencieusement à elle ? » V. 631.

De lur tenso jutgar, don m'an somos :
En razos es l'us a l'autre ginhos
D'est dos baros, que donan engalmen :
Guillems mante sel c'als estranhs valer
Vol, non als sieus, don sa razos es fortz,
E Guiraut sel c'als sieus fa be tot l'an,
Et als estranhs non ten per pauc ni gran.
E nos avem volgut cosselh aver
E dir lo dreg, e dizem que conortz
Es de pretz dar e bos faitz on que an,
Mas pus fin pretz a selh qu'als sieus l'espan.

« Un noble chevalier aime une dame qui le paie de retour, mais il a négligé si longtemps de la visiter qu'il a tout à craindre, s'il se représente à elle. Que faire en cette occurrence? s'abstenir de la revoir ou courir à sa perte? »

Le ton licencieux des tensons les rendent pour la plupart intraduisibles.



QUATRIÈME PARTIE.

POÉSIE NARRATIVE ET DIDACTIQUE.

Notre tâche a été jusqu'ici d'illustrer la poésie des troubadours sous le point de vue historique; de la caractériser en second lieu sous le double rapport de la forme et du contenu. Dans cette investigation, nos regards étaient concentrés sur la poésie artistique, telle qu'elle s'est développée dans la chanson. Nous allons envisager maintenant les productions qui se classent d'elles-mêmes en dehors du domaine lyrique (1).

(1) Nous n'entendons pas avancer ici que le roman excluait absolument le débit musical. Uhland, dans son travail si remarquable sur l'épopée française (Voyez. die Musen 1812. 3.e quartal) a prouvé que les romans nationaux, écrits en vers pentamètres iambiques, et en alexandrins étaient également chantés. Mais il en est ici de la musique comme du style poétique. Evidemment la musique, lorsqu'elle doit s'adapter à un texte rimé, est subordonnée à la coupe du vers. Comme Uhland le suppose, il n'y avait pour les deux rhythmes épiques que deux mélodies très-simples, tandis que la diversité de structure strophique qui distingue

Nous l'avons dit : à tout prendre, l'on ne désignait sous le nom de troubadours que les poètes lyriques. Les poètes narratifs ou conteurs formaient caste à part. L'auréole au front de la muse occitanienne, c'était la chanson; les plus robustes athlètes s'exerçaient dans cette arène. Ajoutons que la variété de forme et de sujet, le charme du débit musical, comme aussi la réaction puissante sur la société lui assuraient la suprématie sur tout autre genre. Le poète lyrique s'estimait le plus digne. Lui prenait-il envie de s'essayer dans un autre mode; il avait peine à condescendre à la poésie narrative, dont la forme n'avait rien d'artistique, et s'arrêtait plutôt au genre didactique

la chanson comportait la diversité de mélodies. La distance entre l'accompagnement musical de la chanson et de l'épopée était la même qu'entre la poésie artistique et la poésie populaire.

Nul témoignage provençal ne constate le débit musical du roman. Raimon Vidal dit au contraire. V. 343.

E sai romans dir e *contar*;

Mais l'expression *cansos*, appliquée aux poésies épiques, trahit l'usage primitif et postérieurement plus ou moins tombé en désuétude, de chanter dans les cours, aux jours de fêtes, les poésies héroïques. C'est en ce sens que Guiraut de Calenson donne à certain récit le nom de *cansos*.

De Macabueu
So bon Juzieu,
Don poiras bonas *chansos* dir.
« Fadet joglar. » *Ms.*

Dans les anciens romans, particulièrement dans ceux qui sont composes en alexandrins, mètre éminemment musical, l'épithète de chant doit peut-être se prendre dans son acception propre, comme dans Gérard de Roussillon. II. 285.

Era es fenitz lo lhibres e la *cansos*.

Mais il en est autrement dans le roman de Jaufre, où il est dit :

E cel que rimet la *canso*.

Car si l'on tient compte du premier vers :

Un *cunte* de bona maneira. *Ms.*

On attribuera à *canso* le sens de poésie; remarquons toutefois que Jaufre est postérieur d'un siècle à Gérard de Roussillon, et écrit en vers de huit syllabes, L'auteur de l'histoire de la croisade des Albigeois dénomme son poëme *canso*. Il ne faut pas prendre le mot a la lettre.

que l'importance du sujet rehaussait davantage à ses yeux. De là vient que, pour ainsi dire, nul chansonnier ne prend rang parmi les poètes narratifs. La nouvelle de Pierre Vidal n'est autre qu'une poésie allégorique; celle de Lanfranc Cigala, une introduction à une tenson; Arnaud Daniel seul fait exception. D'autre part les poètes narratifs ou didactiques, dévouant à leur spécialité la somme de leurs facultés créatrices, ne s'adonnaient guère au genre lyrique. Tels Ramon Vidal, Arnaud de Carcasses, Guillaume de Budela, Raimon Feraus, Matfre Ermenguau, Peire de Corbian, Nat de Mons, Arnaut de Marsan, Amanieu des Escas, qui ne nous ont transmis qu'un nombre très-restreint de chansons. Strictement parlant, les productions non lyriques se trouvent donc en dehors de la sphère de la poésie des troubadours; mais il y a un contact si immédiat, une telle réciprocité d'influence que les deux genres constituent un tout complet.

Le développement de ce premier aperçu semble promettre quelque intérêt; nous adopterons la répartition en genre narratif et didactique; et pour ne rien laisser à désirer, nous exhumerons les monuments qui s'y rapportent, alors même qu'ils se trouveront remonter à une époque antérieure.



POÉSIE NARRATIVE.

Par une singulière fatalité, de tout ce riche avoir en romans, en nouvelles, dont on est en droit de faire honneur à la littérature provençale, il ne nous est parvenu, à peu d'exceptions près, que des spécimen tellement insignifiants qu'on ne saurait asseoir un jugement sur le mérite du genre. Attribuera-t-on cette pénurie à la prépondérance de la poésie lyrique ensemble, à ce qui en était le résultat : une profonde indifférence pour les productions épiques? N'est-ce qu'un simple jeu du hasard? Il faut bien le reconnaître, c'est à l'attraction exercée sur la majorité des esprits par le genre lyrique que nous sommes redevables de posséder la presque totalité du contingent, c'est-à-dire plusieurs milliers de chansons et de ce nombre l'élite. Mais le dilettantisme de l'époque avait une double cause : le mérite esthétique et l'importance politique. En effet, les recueils de chansons se recommandent tout à la fois par cette diversité qui en fait l'herbier choisi des fleurs intellectuelles d'un vaste territoire linguistique, et par un grand intérêt historique. Maintes chansons ont trait à des sommités contemporaines; quelques-unes même sont leur ouvrage; on s'attachait donc à les multi-

plier par la copie, à les conserver avec une toute autre sollicitude que ces récits fabuleux bien éloignés de se recommander aux mêmes titres.

La véritable patrie du roman et de la nouvelle, c'est le nord de la France et principalement l'ouest; toutefois l'on ne saurait refuser au midi une riche quote-part comprenant les importations des états limitrophes et les productions spontanées de son propre sol, ainsi que l'a démontré Raynouard (II, 294.). Nous avons ici le témoignage concluant des troubadours, qui ne se contentent pas de signaler le talent de débiter les contes comme une attribution des jongleurs, mais désignent nominativement les poésies dont la connaissance leur est indispensable, et voire même les héros qu'on y fait intervenir. Ces énumérations se rencontrent principalement dans les instructions aux jongleurs (1). Et l'érudition de nos poètes, embrassant

(1) Nous avons déjà cité plusieurs fois l'instruction aux jongleurs de Guiraut de Calenson:

Pueys apenras
De Peleas,
Com el fets Proya destruyr;
De Daracus
E de Darnus
Sel que primier la fetz bastir;
De Deufranon
E de Genon,
C'aneron lo vas conquerir;
De Popeon
E de Ragon,
C'aneron a bonas murir;
De Dedalus
De Viracus,
Co volero per gran dezir;
Del Simitaur
E del trezaur,
Que Eneas fetz sebelir;
E de Natan
E de Saran,
Com Salomos saup pres tenir;
Del rey Seon
E de Amon,
Co fe Felip espaordir,
Apren del pom,
Perque ni com
Na Discordia lo fes legir;
Del rey Flavis
Sel de Paris,
Com lo saupro'ls vaquiers noirir;
De Tartases
E d'Islaires,
Com la Venus los fey périr;
De Pelaus
Et de Pirus
Qui Lycomedes fey murir;

les créations épiques des différents cycles fabuleux, présuppose l'existence d'un grand nombre de romans et de nouvelles dans l'idiôme indigène. Il est d'autant plus à regretter que nous en soyons réduits à six romans et à quelques nouvelles.

De Peleas
Et d'Eneas,
Cum anero secors querir;
E d'Escamus
E de Tornus,
Ce saup de Montalba issir.
De Sibilla.
E de Camilla,
Com sabiens grans colps ferir;
E d'Ismael
E d'Issael,
Com hom per cors no'ls poc guerir....
De Macabueu
So bon Juzieu,
Don poiras bonas chansos dir;
Del rey Bressus
Et de Gelus,
Com saup ab son fraire partir;
E de Foler
E de Doer,
Com faitz lo taur a condurmir;
De Galias
Et d'Ipocras,
Com Galias li saup mentir....
De Pampli
Et de Virgili,
Com de la conca-s saup cobrir,
E del vergier
E del pesquier
E del foc, que saub escantir. etc.
«Fadet joglar.» *Ms.*

On trouve également une énumération analogue dans le roman de Flamenca. p. 9. II.

ROMANS.

I. *Gérard de Roussillon*. Ce roman relève du cycle carlovingien, et rentre dans cette catégorie de chansons de gestes qui nous retracent les démêlés, les contestations à la pointe de l'épée entre les grands feudataires et le suzerain. Ce dernier, en contradiction flagrante avec l'histoire, est ici Charles-Martel et non Charles-le-Chauve. L'œuvre, en vers de dix syllabes, à périodes monorimes, bien que le début fasse défaut, ne contient pas moins de 8,000 vers. Raynouard (II, 284.) l'attribue au commencement du XII.e siècle, sinon plus haut. De fait, la rudesse du style, la libre structure des vers, récusent l'influence de la poésie artistique. Le manuscrit (XIII.e siècle), assez incorrect, se trouve à Paris, N.° 7991. Raynouard en donne des extraits (L. R. I. 176–224). Il existait une épopée homonyme en romane du nord, mais eu égard à sa haute ancienneté et au lieu de la scène, nous ferons honneur de l'invention première aux Provençaux. On possède encore deux remaniements postérieurs français, l'un en vers, l'autre en prose. Charles-le-Chauve y est réintégré dans son rôle.

II. *Jaufre*. Ce héros est fils de Dovon ou Doon, per-

sonnage du cycle de la table ronde; l'épopée comprend au-delà de 10,000 vers de dix syllabes, à rimes plates, et remonte, selon Raynouard (II, 286), tout au moins au commencement du XIII.e siècle; l'œuvre est dédiée à un jeune roi d'Aragon, ce doit être Alphonse II († 1196) ou Pierre II († 1213), et, comme la fin nous l'apprend, émane de deux auteurs qui toutefois gardent l'anonyme.

La bibliothèque du roi possède deux manuscrits cotés 7988 (manque le premier feuillet) et 468 complet. Ce roman nous énarre les hauts faits du jeune chevalier Jaufre; sa victoire sur l'invaincu Taulat de Rugimont, qui avait osé insulter le roi Artus; le parfait amour qu'a su lui inspirer la belle Brunesent, et vice-versa; enfin l'union des deux amants, pompeusement célébrée à la cour d'Artus.

C'est une des productions les plus méritantes du moyen-âge; l'idée première, la mise en œuvre en sont également louables : bref elle aura longtemps joui de la faveur publique, puisque Ramon Muntaner dit à propos des exploits des chevaliers Catalans, que l'on ne pourrait « fer major » romans que no es aquell de Jaufre. »

III. *Philomena.* Ce roman carlovingien, complètement dénué de valeur esthétique, écrit en prose, à la plus grande gloire du monastère de Notre-Dame de la Grasse (non loin de Carcassonne), a soulevé, au milieu du siècle dernier, la plus vive polémique. Dans le principe, on l'avait rendu contemporain de Charlemagne; mais l'*Histoire littéraire de la France*, sur ce que Bernard abbé de la Grasse l'avait fait traduire en latin entre 1015 et 1019, le ramena au dixième siècle. Cette autre hyper-

bole fut combattue dans le *Journal des Savants*, par un critique anonyme, alléguant que l'on y citait les douze pairs de France, un comte de Flandre, et Montauban bâtie en 1144; l'histoire littéraire n'en persista pas moins dans ses dires, et s'en expliqua dans une dissertation. Longtemps après, Lebeuf, plus judicieux, avança que le roman, bien autrement moderne qu'on ne l'avait conjecturé jusqu'alors, avait été composé au milieu du XIII.e siècle, par un moine de la Grasse, lequel voulant ajouter au renom du convent, imagina de lui donner Charlemagne pour fondateur et parvint à autoriser cette prétention. Lebœuf arguait du langage, des allusions à certains usages du clergé et de la classe bourgeoise qui ne remontaient au-delà du XIII.e siècle. Raynouard, enfin, se décida pour la même époque et avec raison; car il est parlé dans le Philomena de l'évêché de St.-Lisier et du bienheureux Thomas de Cantorbéry, canonisé en 1173. Voilà qui s'élève déjà contre une haute ancienneté. On y proteste contre l'obédience temporelle due au roi de France; l'abbaye ne consentit à se soumettre qu'en 1226. Il en résulte que le roman est vraisemblablement postérieur à cet événement (1).

L'auteur serait un certain Philomena, historiographe de Charlemagne. « Tunc Carolus (est-il dit dans la traduction) vocavit Philomelam magistrum historiæ et dixit

(1) Ces diverses opinions sont rapportées dans Catel, histoire du Languedoc. p. 404. 409. 547. — 566. — Montfaucon bibliotheca bibliothecarum p. 1283. — Histoire littéraire de la France, t. IV. p. 211. 212. t. VI. p. 13. t. VII. Avertissement. *Journal des Savants*. 1742. p. 694. seq. Raynouard, choix, etc. t. II. p. 283. — *Journal des Savants* 1824. p. 668. Selon Rochegude l'œuvre ne remontrait qu'au XIV.e siècle, attendu qu'il y est fait mention de l'évêché de Castres, fondé en 1317. Voyez Gloss. occit. p. 410. N'ayant pas l'original sous les yeux, nous ne saurions vérifier cette assertion.

quod totum hoc poneret in historia. » C'est encore une licence poétique du moine romancier, dont le nom pseudonyme a passé au roman. La bibliothèque du roi possède le manuscrit de l'original provençal (10,307), mais offrant des lacunes au commencement, au milieu et à la fin; de plus la copie d'un original perdu, que l'on conservait à Narbonne, coté *Affaires de France*, 811 à 1294. A la fin de cette copie, une traduction en vieux français, faite sur le *Ms.* de Narbonne. La traduction latine, par un nommé Vidal ou Vital, fait partie de la bibliothèque Laurentine et a trouvé naguère un éditeur (1).

Le roman s'occupe uniquement de la fondation et des merveilleux premiers temps du monastère. Au début, Charles tient un conseil à Carcassone qu'il vient d'enlever aux Sarrazins et se décide à marcher sur Narbonne gémissant encore sous la domination païenne. Chemin faisant, le grand empereur fonde dans une vallée dite *la maigre*, une abbaye qui sera surnommée *la grasse*. L'édifice s'achève en dépit des attaques des mécréants, que le preux Rolland fauche de sa bonne épée. Charles et ses pairs dotent richement la nouvelle fondation, y installent un abbé, mais qui s'y conduit de manière que Charles se croit ultérieurement obligé de le punir de sa propre main. Pendant le siége de Narbonne, les moines, avec le secours de Dieu, résistent à l'effort des Sarrazins; et l'empereur ayant remporté une nouvelle victoire, vient célébrer les fêtes de Pâques dans l'abbaye consacrée par le Christ en personne; après quoi le conquérant tourne ses armes contre l'Espagne, ce qui met fin à l'histoire.

(1) Gesta Caroli magni ad Carcassonam et Narbonam et de ædificatione monasteri Crassensis edita, etc., a Sebastiano Ciampi. Florentiæ. 1823. 8.

IV. *Ferabras*. Un manuscrit de ce roman, qui se trouvait autrefois dans la bibliothéque de la congrégation de St.-Maur, a été retrouvé par le célèbre Lachmann dans celle du prince Louis d'Ottingen Wallerstein et édité par le professeur Bekker, de Berlin. C'est un petit in-folio de 71 pages, contenant 5084 vers et dont l'écriture ne remonte guère qu'au XIII.e siècle.

Le rhythme du vers et le style rappellent évidemment ces chansons de gestes de la langue d'oïl et Uhland s'est prononcé dès-lors pour une origine française. Depuis il a été reconnu que la bibliothèque du roi possédait un manuscrit dont le texte était plus ancien, et versifié dans l'idiôme des trouvères, sous le titre : *Roman de Fierabras d'Alixandre*. (*Ms*. 180.)

V. *Blandin de Cornouailles*. Récit aussi pauvre d'invention que pitoyablement conduit des aventures de deux chevaliers de la table ronde. Raynouard (L. R. I. 316-319) publie quelques extraits du manuscrit unique et trés-défectueux de Turin. Notez que César Nostradamus connaissait cette production. (Fauriel, Revue des Deux-mondes. VIII, 425.).

VI. *Flamenca*. Ce roman ne se laisse pas rattacher à un cycle, mais accuse rigoureusement une fiction gratuite, placée au XII.e siècle. C'est le thème ressassé d'un jeune couple amoureux, fertile en expédients propres à déjouer la surveillance maritale. Touche légère, agréable narré, caractères et situations bien soutenus, et voire même traits piquants empruntés aux mœurs contemporaines, telles sont les qualités de l'œuvre. Malheureusement le *Ms*. unique de Carcassonne est fort incomplet. Raynouard

a donné des spécimen dans le tome XIII, notices des manuscrits, etc. et dans son L. R. T. I, 1-17.

Outre ces six romans échappés au naufrage, en partie incomplets ou insignifiants, quelques autres se laissent attribuer à la muse occitanienne : les uns de science certaine, les autres avec vraisemblance.

Nous citerons l'histoire *de la belle Maguelone*, écrite avant la fin du XII.e siècle, par Bernard de Tréviez, chanoine de Maguelone. Le roman français, de l'aveu même de l'éditeur, n'est qu'une traduction ordonnée en cestuy languaige.... et fut mis en cestuy languaige l'an mil CCCCLVII. 1).

Le célèbre chansonnier Arnaut Daniel s'exerça dans la poésie épique, bien que, comme nous l'avons observé, ces deux lyres fussent rarement touchées par une seule et même main, Les poésies provençales ne nous offrent aucun indice de ce double mérite en la personne de notre troubadour; mais le doute cesse, attendu le témoignage prépondérant du Dante, dans ces vers tant de fois invoqués: (Purg. XXVI, 118).

Versi d'amore *e prose di romanzi*
Soverchià tutti —

Le mot *prose* est amphibologique; mais l'incident ne porte en rien sur le fond de la question. Qu'Arnaut Daniel écrivît en vers ou en prose, peu nous importe. Au surplus l'un des derniers éditeurs du Dante incline pour la première hypothèse, attendu que dans le provençal et

(1) L'édition est citée dans Raynouard, II. 317. qui invoque le témoignage de Pierre Gariel. Idée de la ville de Montpellier p. 113, 2.e partie. Voyez. Muller. Bekenntnisse merck würdiger Manner. part. 1.re p. 260.

l'italien du XIII.[e] siécle, *prosa* signifie histoire ou narration en vers (1). Cette opinion a des considérants très-plausibles. *Prosa*, sinon en provençal, comportait l'acception de récit en vers ou de basse élocution poétique (2). Dante paraît le comprendre en ce sens, alors qu'il nomme prosaïque les romans français sur les gestes des Troyens et des Romains et ceux de la Table-Ronde. D'ailleurs il est de notoriété que précisément à l'époque où il florissait les poèmes étaient encore en circulation (3).

Nous accorder maintenant que prosa pouvait s'entendre d'une diction rimée, c'est nous autoriser à admettre qu'Arnaut Daniel versifiait ses récits; à la fois poète et versificateur habile, il eût difficilement consenti à enfouir son talent dans la vile prose. Le Dante désignait-il par *prose* la basse élocution poétique? Dès-lors *versi* spécifiait la haute élocution lyrique; peut-être aussi en usait-il dans l'acception provençale, c'est-à-dire, comme synonyme de chanson. Quant à l'emploi de *romanzo* dans le sens de poésie narrative, il n'y a pas lieu à observations. Luigi Pulci énumère, dans son *Morgante maggiore*, les auteurs

(1) L'espressione prose di romanzi non vol dire romanzi in prosa, nè alcuna altra composizione in parole sciolte ma si composizione in verso.... Nel provenzale e nell' Italiano del secolo XIII prosa significa precisamente istoria o narrazione in versi, Biagoli. Ceci n'est point exclusif, car Brunetto Latini, maître du Dante, dit au contraire in *prosa* e in *rimato* (Tezoretto Firenze 1824), et plus loin : ti parlero per *prosa* (p. 36.). Ce qui suit est effectivement en prose.

(2) Ainsi Berceo dit de ses légendes (Sanchez colleccion t. II. p. 1.) :
Quiero fer una prosa in roman paladino.

(3) Allegat ergo pro se lingua Oïl, quod propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem quicquid redactum sive inventum est ad vulgare *prosaicum*, suum est : videlicet biblia cum Trojanorum Romanorumque gestibus compilata et Artui regis ambages pulcherrimæ. Vulg. eloq. I. 10.

qui ont écrit sur Charlemagne et dont il s'est servi. Après avoir nommé Turpin et Alcuin, il continue :

Dopo costui venne il famoso *Arnoldo*,
Che molto diligentemente ha scritto,
Investigò dell' opre di Rinaldo,
Delle gran cose, che fece in Egytto. R. T. II. 319.

Il s'agit évidemment ici d'Arnaut Daniel, car *famoso* est une allusion, un passage du Trionfo d'amore, où Pétrarque appelle Arnaut de Marueil *men famoso Arnoldo*, Le *moins* fameux Arnaut, décernant par là même l'épithète *famoso* à notre troubadour (Trionf. d'Amore, IV, 44). Il faut en induire encore qu'un roman du nom de *Rinald* ou *Renaut*, composé par Arnaut Daniel, était connu au temps de Pulci (vers 1480); d'autant plus que ce dernier nous apprend ailleurs qu'Angelo Poliziano lui en a donné communication.

E ringratio il mio car non Angiolino,
Senza il qual molto laboravo in vano,
Più tosto un cherubino o seraphino,
Honor e gloria di monte Pulciano,
Che mi dette d'*Arnoldo* e d'Alcuino
Noticia e lume del mio Carlomano :
Ch'io era entrato in uno oscuro bosco,
Hor la strada o'l sentier del ver cognosco.

Au dire de certains critiques, Arnaut serait également l'auteur d'un roman de *Lancelot*, attendu qu'Ulrich de Zazichoven le désigne nominalement comme son devancier. Il aurait fallu produire le texte, ce que nul n'a fait, et l'hypothèse reste fort sujette à caution (1). On en est encore à savoir si Zazichoven a travaillé sur un texte

(1) Le livre d'Adelung « Magazin fur deustche Sprache. » Vol. II. III. p. 11. donne le fait pour avéré. Il en est de même dans Putterich p. 15. — Dans l'article du savant Schmidt (wiener jahrbuch 1823. XXXIV. p. 160) ce dernier invoque une autorité qui lui fait défaut car le « Museum für altd. Kunst und Litt. » Vol. 1. p. 605, n'en dit pas un mot. Docen émet

provençal ou français, et les autres Lancelots, en ancien allemand avouent pour type le Lancelot de Gauthier Map.

Mais voici que le Tasse donne Arnaut Daniel comme auteur du Lancelot. Cette déclaration repose-t-elle sur la connaissance immédiate de l'œuvre, supposition admissible, ou sur de simples renseignements? Toujours est-il que le témoignage ne saurait être suspect (1).

Un passage du Trionfo d'amore mérite considération :

Fra tutti il primo Arnaldo Daniello,
Gran maestro d'amor.

Arnaut, grand maître ès-sciences d'amour! c'est un titre que ne justifient en aucune manière les poésies lyriques venues à notre connaissance. Pétrarque devait avoir en vue un roman de ce troubadour, et il est très-vraisemblablement gratifié de l'épithète en raison de la composition du Lancelot dont la lecture, selon le récit bien connu du Dante, amena le premier faux-pas de Francesca et Paolo; rappelons-nous que le Trionfo d'amore fourmille d'allusions à des passages de la Divina Comedia (2).

Enfin il est encore une particularité dont il faut tenir compte. Dans le Paradis (XVI. 13), Dante compare Béa-

un doute. Bref il est à croire que l'assertion prêtée à Zazichoven ne se trouve pas dans le texte original ancien allemand, car Hoffstater qui doit l'avoir eu sous les yeux l'attribue à Wolfram von Eschenbach. Voy. altd. Gedichte. v. I. p. XXXIX.

(1) Nous ne pouvons citer que le témoignage de Crescimbini. « Tasso discors. poem. eroic a car. 46 ove si nota, che Arnoldo fu autore del romanzo di Lancilotto. Voy. Commentarj, etc. vol. II. p. I. p. 25.

(2) Cette dernière observation est de Schmidt, qui a rendu de grands services à l'étude des litteratures romanes. Voy. *Wiener Jahrbucher*. 1825. p. 93. — Nous avons publié dans les mémoires de la société des antiquaires de la Morinie (tome VI avec tirage à part de 100 exemplaires) une traduction soigneusement annotée des deux articles de Schmidt sur les romans en prose des cycles arthurien et carlovingien.

(Trad.)

trice à la suivante de Ginevra dont la toux ricaneuse avait signalé : il fallo scritto de sa maîtresse.

Onde Beatrice, ch'era un poro scevra,
Ridendo parve quella, che tossio
Al primo fallo scritto di Ginevra.

L'incident ne se trouvant pas dans le roman français en prose de Lancelot, rend plus probable encore l'existence d'un Lancelot provençal, dont on peut, non sans raison, faire honneur à Arnaut Daniel.

Raynouard croit pouvoir attribuer un autre roman, *Andrieus de France*, à Pons de Capdueil, parce que Nostradamus dit de Pons de Brueil (à tout prendre simple variante de nom) qu'il nous a laissé un traité *Tractat de las amor senrabyadas* d'Andrieus de France. Que l'on rejette ou non l'hypothèse, le roman ne semble pas moins appartenir à la littérature provençale, puisqu'elle le cite si souvent, tandis que la poésie française n'en souffle mot. Les troubadours, au surplus, ne nous apprennent autre chose, sinon que le héros de cette histoire, égaré par sa passion pour la reine de France, attenta lui-même à sa vie.

Les allusions au roman de Tristan et d'Iseult ne sont pas moins fréquentes; et comme Raimbaut d'Orange, qui florissait vers 1150, en rappelle plusieurs incidents, « il est permis de croire, dit Raynouard (II. 316), que l'ouvrage dont il parle était l'original du roman français écrit à la fin du douzième siècle, dont Chrestien de Troyes passe pour être l'auteur. » Il résulte tout au moins de cette observation, qu'indépendamment du Tristan français, il a dû exister un Tristan provençal, moulé sur l'original latin. Combien de fois cette attrayante étoffe ne fut-elle

pas remise sur le métier! C'est ce que nous donne déjà à entendre, dès le commencement du XIII.e siècle, Gottfried de Strasbourg, quand il nous dit de son Thomas de Bretagne :

Als der von Tristande seit
Die rihte unde die warheit,
Begunde ich sere suchen
In beider hande buchen
Welschen unde latinen.

Pierre de Blois, qui florissait à dater de 1160, se plaint déjà de ce que ce sujet soit chantaillé en tous lieux « par les jongleurs. » (De confessione, p. 442).

Les romans de *Floris et Blancaflor* et de *Seguin* et *Valensa*, cités par la comtesse de Die, contemporaine de Rambaut d'Orange, sont également trop anciens pour les supposer traduits de la langue d'oïl. Il en est autrement de l'imitation allemande de Conrad Flecke; la forme *Blancheflur* trahit déjà l'origine française.

Les anciens poètes qui versifiaient en moyen allemand rappellent souvent les types qu'ils ont suivis en les désignant par le nom : *walsche*, wallon, sans nous expliquer s'il s'agit de wallon provençal ou français. Dans le doute, il faut toujours se décider pour l'idiôme du nord; tout nous l'indique, il était plus riche en poésies narratives et mieux connu en Allemagne que l'occitanien (1).

(1) Wolfram von Eschenbach, invoque, dans son Perceval (parzival), un devancier Guiot, le chanteur, « un provençal qui aurait écrit en français. » Charles Lachmann, le savant éditeur des œuvres de Wolfram, pense qu'il s'agit ici de la langue romane du nord, attendu que l'illustre minnesinger compare l'idiôme français qu'il parlait avec le dialecte champenois. *Ms.* de Schlegel (observations) émet l'hypothèse contraire, se fondant sur la présence de formes provençales et d'un grand nombre de *nomina propria.*

NOUVELLES.

I. Récit allégorique de Peirre Vidal. L'amour, la grâce, la modestie, la sincérité apparaissent au poète, il s'entretient avec l'amour sur des sujets moraux et politiques. Cette pièce, dont la fin manque, ne nous était connue que par la traduction de Lacurne de Ste.-Palaye (Hist. litt. d. tr., t. II. 297-303.). Raynouard l'a publiée, sauf quelques lacunes, dans son lexique roman. T. I. p. 405-417.

II. *Le Jaloux puni*, de Raimon Vidal, publié par Raynouard: III. 398-413.

III. *Le jugement d'amour*, du même poète. Nous avons donné des fragments de cette charmante production dans nos cours d'amour.

IV. L'histoire-conte des deux chevaliers, par Lanfranc Cigala, comme introduction à une tenson, n'est connue que par la traduction de Lacurne de Ste.-Palaye. (Hist. lit., d. troub. II. 163-168.).

V. Antiphanor la dame et le perroquet, par Arnaut de Carcasse. Un extrait dans Raynonard (II. 275-282).

On voit que notre lot de poésies narratives laisse bien à désirer. Ces quelques productions sont dispersées dans nombre de recueils manuscrits. Quant aux pièces didactiques en forme de récit, nous en parlerons en traitant du genre auquel le sujet les rattache.

LÉGENDES.

I. Fragments d'une *vie de Saint-Amand*, évêque de Rodez, en vers de douze syllabes, à longues périodes monorimes; selon Raynouard (II. CXLIX), traduite du latin dans la première moitié du XI.ᵉ siècle, partant d'une bien haute ancienneté. Le légiste Dominicy (vers 1645) nous a légué ces spécimen, qu'il affirme remonter six cents ans en arrière. Raynouard les a réimprimés, II. 152 - 154.

II. Fragments d'une vie de la *bienheureuse Foi d'Agen*, en vers de huit syllabes à longues périodes monorimes, conservés par Fauchet, dans son ouvrage bien connu: « de l'origine de la langue et poésie françaises, 1581. Ecrit, dit-il, il n'y a guère moins de 500 ans. » Conséquemment au XI.ᵉ siècle. Raynouard les reproduit, II. 144 - 145.

III. Fragments d'un poëme sur les miracles *de sainte Foi*, en vers de huit syllabes à rimes plates. Gatel a inséré cette légende fort insignifiante, dans son histoire des comtes de Toulouse, 1623 (p. 104-107.). Elle nous raconte comment la femme du comte de Toulouse, Guillaume, grâce à l'intercession de la sainte, devint mère de deux enfants. Gatel trouva l'opuscule dans l'abbaye de Conques, en Rouergue.

IV. *Vie de saint Honorat* († 429), fondateur et premier abbé du monastère de Lérins (entre Antibes et

Fréjus), en vers de six, huit et douze syllabes, à rimes plates; Raimon Féraut acheva son œuvre en 1300, la dédia à sa protectrice, la reine Marie, fille d'Etienne V, de Hongrie, et femme de Charles II, de Naples, et reçut en récompense un prieuré qui relevait du monastère de Lérins. La bibliothèque du roi possède deux *Ms.* cotés 7988 (manque le dernier feuillet) et 488. De nombreux fragments ont été édités (Voy. catalogue des livres du duc de La Vallière p. I. t. II. page 243 et Rayn. V. 372. L. R. T. I. 573).

V. *Vie de saint Trophime*, en vers de dix syllabes, à rimes plates. Spécimen dans Raynouard, L. R. t. I. p. 571 - 572.

VI. *Vie de saint Alexis*, en vers de huit syllabes. Spécimen L. R. t. I. p. 575 - 576.

VII. *Vie de sainte Enimie*, en vers de huit syllabes, par maistre Bertrans de Masselha (Marseille), d'après le latin, extrait. L. R. t. I. p. 549 - 562.



POÈMES HISTORIQUES.

L'histoire fabuleuse offrait à la poésie une source riche, inépuisable; et cependant, fait remarquable, les actualités du présent devenaient thèmes de grandes épopées identiques de style et d'esprit aux chansons de gestes. A la vérité, il s'agissait d'événements qui parlaient au cœur, touchaient la fibre intime de l'opinion publique et surtout impressionnaient au plus haut degré les imaginations. Il s'agissait des croisades contre les ennemis de la vraie foi. Des témoignages clair-semés mais irrécusables nous signalent quelques productions de ce genre. Ainsi, d'après un texte connu du prieur de Vigeois, Gregorius, cognomento Bechada de Castro, de Turribus (la bourgade des Tours en Limousin), célébra vers l'an 1100, partant à l'aurore de la poésie artistique, les exploits des croisés : *materna lingua, rhythmo vulgari* ut populus pleniter intelligeret, *ingens volumen* decenter composuit (1). Ailleurs nous apprenons qu'un poëte anonyme chanta (2)

(1) Voy. Fauriel, Revue des Deux-Mondes. t. VIII. p. 144.

(2) Senhors, esta canso es faita d'aital guia
Com sela d'Antiocha e ayssi-s versifia.
Crois. contre les albig.

la prise d'Antioche durant la première croisade, dans un poème en vers de douze syllabes, à périodes monorimes.

Le seul monument historique parvenu jusqu'à nous est l'*histoire de la croisade contre les hérétiques albigeois*, même ordonnance que l'œuvre précédente, mais de notable dimension. Guillaume de Tudela, désigné comme l'auteur dans le cours du poème et d'ordinaire réputé tel, se trouve détrôné par les investigations de M. Fauriel. Son nom est une interpolation; et il faut admettre comme auteur légitime un troubadour du comté de Toulouse. Instruit par des témoins oculaires, ou spectateur lui-même du drame sanglant, il nous raconte les péripéties de cette guerre de 1209 à 1219. Ses opinions le rangent d'abord sous la bannière des croisés ; il plaide leur cause, mais à la fin ses sympathies sont acquises au parti vaincu, immolé. Cette création provençale, intéressant l'histoire comme la littérature, a été publiée par Fauriel, Paris 1837, d'après le *Ms.* unique (bibl. roy. fonds La Vallière, N.° 7988) et forme un volume de la collection des documents inédits sur l'histoire de France. L'éditeur l'a illustré d'une introduction, d'une traduction et d'un glossaire. — On possède en outre un remaniement en prose.

POÉSIE DIDACTIQUE.

Les troubadours apportèrent à leurs œuvres didactiques une application toute particulière. Pouvait-il en être autrement à une époque où l'on entourait d'un respect enfantin tout ce qui était empreint de savantisme? Nous diviserons ces poésies en *scientifiques*, *morales* et *ascétiques*. Ces deux derniers genres ont dû produire beaucoup; car vers la fin d'une vie qui souvent aboutissait au cloître, nos poètes cherchaient à expier, par d'édifiantes productions, les profanes inspirations de leur jeunesse.

Les poésies didactiques font ordinairement partie des recueils de chansons. Le manuscrit 27Q1 de la bibliothèque du roi en contient un grand nombre, dont le texte est assez correct, bien que celui des chansons fourmille de fautes; preuve que le codex émane de plusieurs copistes. Les compositions de longue haleine ont leur manuscrit à part.

POÉSIES SCIENTIFIQUES.

I. *Le bréviaire d'amour,* par Matfre Ermenguau, moine à Béziers, en vers de huit syllabes. Malgré ce titre bizarre, ce n'est rien moins qu'une encyclopédie des connaissances de l'époque, entreprise, comme l'auteur nous l'apprend dans sa préface, en 1288. Après avoir établi la distinction entre l'amour terrestre et divin, c'est-à-dire l'amour du créateur ou celui des créatures, expliqué en prose l'arbre de l'amour, il entame un vaste traité qui comprend les sujets suivants : la sphère de Dieu, l'existence de Dieu, la cour céleste, la nature des démons, leurs noms, leur demeure, leur pouvoir sur la race humaine; le premier homme abandonné de Dieu, et pourquoi. —Description physique du monde; le firmament, les corps animés, les éléments. A propos de la terre il nous entretient des vertus des pierres précieuses, puis des seize vents, des nuages, des saisons, des six âges du monde, des propriétés et de la nature des plantes et des arbres, des oiseaux, des poissons, des animaux (carnivores). Il en vient à l'homme. Sa physiologie, histoire du genre humain, philosophie morale, droit naturel, droit des gens; dogmes religieux, histoire de l'église, formules de prières pour toutes les situations de la vie; les différentes con-

ditions sociales; empereurs, rois et princes, seigneurs, bannerets et châtelains, chevaliers et autres gens de guerre; avocats, médecins, bourgeois, marchands, conseillers, curateurs, professeurs, journaliers, ouvriers, manœuvres, hôteliers, etc.; histoire du Christ, vie de Saint-André. — Considérations sur l'amour entre les deux sexes, qu'il appelle amour naturel; l'auteur cherche à nous prémunir contre les dangers de cette passion, et les pièges du démon. Un traité du véritable amour, où sont citées contradictoirement les opinions des troubadours. Il envisage enfin l'amour entre les parents et leurs enfants; et l'éducation de ces derniers termine cette vaste composition. — Ce sommaire analytique peut donner l'idée des matières contenues dans les manuels rimés des gros bonnets de la science. Le bréviaire d'amour ne contient pas moins de 27,000 vers et remplit un in-folio coté 7227. La bibliothèque du roi possède une autre copie, leçon incomplète. N.° 7619. (1).

II. *Le trésor de maître Pierre de Corbian*, en 840 alexandrins monorimes. Ce coffre-fort de la science contemporaine ne contient guère cependant que l'énumération des connaissances dont l'auteur orna sa mé-

(1) Début. Matfres essenha los aymadors e'ls trobadors. Aysi commensa lo breviari d'amors :

E nom de Dieu nostre senhor,
Que-z es fons e payre d'amor,
E'z es cenes commenssament,
Esses fi sera eisbament,
E l'escriptura per ayso
L'apela alpha et O,
Que-z es sustantia, unitat,
Et en persona trinitat,
Matfres Ermenguau de Bezers,
Senher en lyeys a d'amor cers
E no solamen sers d'amor,
Mas de tot fizel aymador,
En l'an, que-z om ses falhensa
Comptava de la nayssensa
De Jhesu Crist miel e dosens
U chanta VIII ces mays ces mens
Domentre, qu'als no fazia,
Comenoec lo primier dia
De primavera sus l'albor
Aquest breviari d'amor. *Ms.* 7227.

moire. Toute science et partant la sienne émane de la divinité. Dieu créa d'abord les dix ordres des anges; les quatre éléments; c'est-à-dire le ciel, l'air, la terre et l'eau. La terre est ronde et immobile. Dieu créa ensuite le dimanche et les autres jours de la semaine ; enfin l'homme. Suit une esquisse de l'histoire de la religion, quelques notions sur les sept arts libéraux que notre poëte possède au complet. Il s'étend particulièrement sur la musique et se dit versé dans la méthode de Guittone et Boèce ; il connaît d'ailleurs la géographie, l'astronomie, le calendrier, la médecine, la chronologie, la mythologie, l'histoire (c'est-à-dire, l'histoire fabuleuse d'après les romans) sans parler de la nécromancie, de la géomancie et de la science augurale (1). Spécimen dans Raynouard. V. 310. - 312. L. R. 515. - 537.

III. *La conversion de l'hérétique. Las novas del heretje;* attribuée à Jzarn moine dominicain et inquisiteur, contient environ 800 alexandrins, à longues pé-

(1) De nigromancia apriz totz los encantamens,
Mais de gromancia (lisez geomancia) sai tots les esperimens,
Las sortz e las esperas et los desviamens,
E de las XV cans los XV ponchamens,
Catro cauzas fa hom poians primieramens,
E fai n'om autras IIII, d'aquelas en bestens,
E las VIII ne fan IV cab ins (?) en estrenhens,
Las IIII ne fan doas, las doas un'aissamens,
E pueis remanon XV totz escaridamens
Mais las XII ne fan testimoniamens,
E las tres sotirans respondon als querens,
E si·m vuelh entremetre, sai pron d'aramens
D'encontre de demandas, e dels auzels prenens,
Los destres e'ls senestres, los anans e'ls venens,
D'albanel, do gavanh, d'autras auzels ferens,
Del corp e de la gralha los cridans, los tacens.

riodes monorimes. C'est une argumention théologique entre l'auteur et un évêque albigeois, qui n'est pas sans importance pour l'histoire de l'église, en ce qu'elle met en lumière sinon le véritable esprit de la secte albigeoise, du moins la manière dont on procédait à les convertir. Voyez les citations dans Raynouard (V. 228–234), et la traduction dans l'hist. litt. d. troub. (II. 43–77.)

IV. *Sur la chasse au vol*, par Daudes de Prades, écrit en vers de huit syllabes, au nombre d'environ 3,600. C'est un traité de l'art de la fauconnerie, à savoir de la connaissance des oiseaux, de leur éducation, de leur nourriture, comme aussi de leurs maladies et des moyens de les guérir. Un extrait étendu se trouve dans Raynouard (V. 126–131).

V. *Instruction aux jongleurs*, par Guiraut de Cabreira, dans la forme lyrique. Le commencement dans Raynouard (V. 167).

VI. *Instruction aux jongleurs*, par Guiraut de Calanson, dans la forme lyrique, postérieure à l'œuvre précédente; car l'auteur s'autorise d'un devancier du nom de Guiraut, évidemment Guiraut de Cabreira. Nous avons emprunté, dans le cours de notre travail, plusieurs citations à ces deux traités, précieux documents pour l'histoire de la poésie (1).

(1) Fadet joglar,
Co potz pensar
So que es greu per eyssarnir,
C'ades te do
Sirventes bo,
C'om no'l te puesca desmentir.
E garda'ls motz
Be tras que totz
De sels, qu'En Gr. fes escrir;
No sai lo cart
Mas l'una part
Yo-n dirai segon mon albir. *Ms.*

POÉSIES MORALES.

Nous comprenons sous cette dénomination les poésies qui ont pour objet les bonnes mœurs, les convenances sociales telles que traités moraux, exhortations, maximes en vers, préceptes sur la manière de bien vivre, le tout élaboré sous forme de lettres ou de nouvelles. Voici les plus remarquables.

I. Fragment de la *vie de Boèce*, par un anonyme, en vers de dix à onze syllabes, à longues périodes monorimes, parfois à simple assonnance. Le manuscrit qui nous a conservé ce venérable spécimen du vieux langage roman faisait partie, avant la révolution, de la célèbre bibliothèque de l'abbaye de Fleury. L'abbé Lebeuf l'a cité le premier, en observant que l'écriture appartenait au XIe siècle, mais que l'œuvre remontait plus haut. Les fragments produits par ce profond linguiste servirent de texte à maintes hypothèses : Raynouard retrouva le *Ms.* dans la bibliothèque d'Orléans, et, après mûr examen, assigna la fin du Xe siècle comme l'époque la plus récente de sa composition. De fait, la rudesse du style, la forme grossière et indécise de certaines locutions (1)

(1) Voici d'anciennes formes. *eps, epsa eps* *men* (au lieu d'eis, eissa eissamen) *smetessma* (meismo) *gaigre (gaire) corps* (cors) *regio* (eic) *malaptes* (malautz) *ciptatz* (ciutatz) *amna* (ama) *sunt* (son) *dunt* (don) *ultra* (oltra) *duno* (donc). On ne saurait méconnaître l'affinite avec la langue-mère. On rencontre même des mots qui manquent au vocabulaire des troubadours : *quandius* lat. quamdiu, *quandi*, lat candidus. *fremna* lat. *fimbria*.

nous autorisent à reculer ce fragment au moins un siècle en arrière du comte de Poitiers, et n'était la légende de sainte Eulalie, à le déclarer le plus ancien monument des langues romanes. Eu égard à la forme métrique, on remarquera l'effort du poète vers la double hémistiche, la rime, soutenue durant des périodes plus au moins longues et se perdant souvent en assonnance (1). L'extrait, qui comprend 257 vers, a été publié par Raynouard avec le plus grand soin et illustré d'une traduction interlinéaire.

II. *Leçons de la sagesse,* d'Arnaut de Marueil; imprimé dans Raynouard (IV. 5. 405-418).

III. *Principes mêlés de morale,* par Bertrand Carbonel de Marseille, en 70 strophes. L'auteur commence par inviter ses lecteurs à ne pas l'imiter, s'il prêche le bien sans prêcher l'exemple; car il en est de lui comme de ces joueurs, meilleurs conseillers que praticiens, et à tout prendre on ne doit même pas dédaigner les sages admonestations d'un fou (2).

(1) Cals es la schala, de que sun li degra?
Fait sun d'almosna, e fe e caritat,
Contra felniâ sunt fait de gran bontat,
Contra perjuri de bona feeltat,
Contr' avaricia sun fait de largetat,
Contra tristicia sun fait d'alegretat,
Contra luxuria sun fait de castitat,
Contra superbia sun fait d'umilitat.

(2) Commencement: Aiso so coblas triadaz esparsas d'En Bertran Carbonel de Marcelha; première strophe:

S'ieu dic lo ben,
Et hom no'l me ve (vol) faire,
Negus per so a mal far no s'emprenh,
Que ieu o fas en aisi co'l jogaire,
Que assatz mielhs que non joga n'ensenha.
Sus fols be (ditz), no'l deu hom mens prezar,

IV. Le même sujet traité par Guiraut Del Olivier d'Arles, illustré de passages des troubadours et de textes de l'écriture sainte. 70 strophes (1).

V. *Sur la diminution du nombre des protecteurs de la poésie,* par Peire Ramon Vidal de Bézaudun, en forme de récit, comprenant 1850 vers, et cité plus haut. L'hist. litt. d. troub. et Raynouard attribuent cette production au célèbre Peire Vidal. Mais outre que le *Ms.* 2701 nomme Ramon Vidal comme son auteur, il y a double coïncidence en faveur de l'identité de ce dernier. Bézaudun était sa ville natale, et le poète nous l'indique comme sa résidence (2). En second lieu, l'œuvre en son entier révèle la manière de Ramon; aussi abonde-t-elle en citations empruntées aux troubadours. Fragments R. V. 342-348.

VI. *Règles de vie*, rédigées pour un jongleur et sur sa demande, par Nat de Mons, d'environ 1,500 vers, sans intérêt pour l'histoire de la poésie (3); en plus, du même

Qu'el profieg es d'aquel qu'el sap gardar,
Ja sia so que al folh pro non tenha,
Bon es d'auzir ab c'om lo ben retenha. *Ms.*

(1) Escrich truep en un nostr'actor
C'om pot ben camjar per melhor.
El pros coms Ramon de Toloza
Dis una paraula ginhoza,
Que retrairai per so que no s'oblitz, etc. *Ms.*

(2) Commencement : Abril issic, mays intrava
E cascus dels auzels chantava...
Sove-m que fon mati adoncx
En la plassa de Bezaudun, etc. *Ms.*

(3) Commencement :

Sitot non es enquist,
Lai on joven es vist,
Gran sen be s'endeve,
C'om jove er en be
Conoissen e membratz
E jent acocelhatz...
Un joglar cabalos
De bona joglaria
E degran maestria
Sabenz et entendutz
S'en es a mi vengutz,
Qu'el cosselh e l'ensenh,
Co ni per cal captenh
Se poira far el mon
Mais grazir, etc. *Ms.*

auteur, une pièce sur la *corruption du monde*, comprenant au-delà de 600 vers (1). — Une lettre à Alphonse X, roi de Castille, d'environ 2,000 vers, où il est, entre autres choses, question de l'influence des astres sur les destinées humaines et en plus la réponse du prince, qui pourrait bien être du fait de l'auteur (2). Deux courtes lettres à Jayme Ier, roi d'Aragon, comme la précédente, sur des matières de morale (3).

VII. *Contre les abus du monde*, par Folquet de Lunel, d'environ 500 vers, à rimes astreintes, employées avec art, composé en 1284 (4).

VIII. Une sorte de *Miroir de la noblesse*, ou règles de vie pour les nobles, par Arnaut de Marsan, d'environ 600 vers et en forme de récit. Raynouard produit quelques extraits de cette pièce, contenant de précieuses indications pour l'histoire des mœurs (II, 301. 306. 308. V. 41-44).

IX. Deux enseignements du même genre, l'un dédié à une demoiselle, l'autre à un noble jouvencel, par Ama-

(1) Com. : Si Nat de Mons a gues
Senher que conogues. *Ms.*

(2) Commencement :

Al bon rey de Castela
N-Anfos; car se capdela
Ab valor cabaloza,
Natz de Mons de Tholosa
Senhoriva Lauzor
Ab creissemen d'onor. — *Ms.*

(3) La première commence :

Al noble rey Aragones
Franc e valen, sert e cortes. *Ms.*

La seconde :

Al bon rey senher d'Arago
Noble de pretz e de razo. — *Ms.*

(4) Commencement :

E nom del Paire glorios,
Que-ns formet a sa figura,
D'aquel senher qu'es poderos
De tot cant es per drechura,
Fai un dechat, qu'es cars e bos
D'auzir a sels, on s'atura.

Fin.

En l'encarnassio fon fatz
De M. CC. LXXX.
Catr'el romans, etc. *Ms.*

nieu des Escas, en forme de nouvelle, comme la pièce précédente, et non moins utile à consulter pour l'histoire des mœurs. Spécimen dans Raynouard (II. 263–271).

X. *Le libre de Senequa*, nullement emprunté aux écrits du philosophe romain. L. R. T. I. 538–548.

XI. *Les quatre vertus cardinales*, par un troubadour bien connu, Daudes de Prades. L. R. T. I. 563-570.

XII. Plusieurs compositions de Guiraut Riquier. La supplication à propos du nom de jongleur, produit dans notre première partie. — *Eloge* de la vicomtesse de Vaqueira (1). — Plusieurs *traités* sur des matières de morale (2). — Lettres de même contenu, adressées au protecteur du poète, le vicomte Amalric de Narbonne (3).

(1) Aiso fe Gr. Riquier de Na Vaqueira l'an M. CC. L. VIII.

Qui a sen et entendemen
E saber e conoissemen...
E farai lauzor vertadeyra
Del vescontessa Na Vaqueira. — *Ms.*

(2) Ils contiennent ensemble plus de 2000 vers et commencent :

1. Qui conois et enten
E vol saber e sen —
2. Per re non puesc estar
Un jorn deu consirar —
3. Si-m fos saber grazitz
Tan com es abelitz —
4. Aitan gran com devers
Es e mi bos volers —
5. A penas lunh pro te
Ad autrui ni a me —
6. Tant petit vei prezar
Bel saber de trobar. *Ms.*

(3) Aiso so letras que trames Gr. Riquier à N., Amalric en Castela, l'an M. CC. LXV.

Al pus noble, al pur valen
Al pus prezat de son joven....
A'N Amalric de Narbona — *Ms.*

Estas letras trames Gr. Riquier a'n Amalric de Narbone a Tons

Al car onrat senhor
Noble de gran valor. — *Ms.*

— à un certain Sicart, à la cour de France (1). — A G. de Rofian (2). — Enfin, à divers amis (3).

XIII. L'apologue, comme maintes réminiscences nous l'indiquent, n'était pas un genre délaissé. Le hasard ne nous en a conservé qu'une seule, mais originale, de Peire Cardinal, éditée par Raynouard (IV. 366).

(1) Aiso trames Gr. Riquier en la cort del rey de Fransa, l'an M. CC. LXVII.

A sel que dou aver
Laus e grat per dever...
Al plazent En Sicart. — *Ms.*

(2) Aiso trames Gr. Riquier à Malhorgas l'an M. CC. LXVI.

Al noble mot onrat
Savi, discret, amat
G. de Rofian. — *Ms.*

(3) Aiso fo Gr. Riquier per 1. son amic que volia adzemprar sos amicx, e donet li cosselh l'an M. CC. LXXXI.

Sel que sap cocelhar
E cocelh no vol dar. — *Ms.*

Aiso fe Gr. Riquier l'an l'an LXXXII per dar cosselh ad un son amic lo cal avia grans trebalhs.

Si-m fos tan de poder
Datz, cum es de saber. — *Ms.*



POÉSIES ASCÉTIQUES.

Les poésies ascétiques sont, en partie du moins, remarquables par leur haute ancienneté. Nous citerons :

I. Le manuscrit 1139 de la bibliothèque du roi contient trois pièces de ce genre en langue provençale, qui remontent tout au moins à la moitié du XI.e siècle ; car l'écriture appartient à cette époque. La plus importante c'est le mystère des vierges sages et des vierges folles, selon toute apparence le plus ancien essai dramatique des langues modernes qui nous soit parvenu. Les personnanages se servent alternativement du latin et du roman. Spécimen dans Raynouard (II. 134-143).

II. *Complainte de sainte Estève*, également l'un des plus anciens monuments de l'idiome roman qui y alterne avec le latin. Cette pièce était destinée à être chantée dans les églises. Elle est imprimée dans Raynouard. (II. 146-151).

III. *Poésies des Vaudois*, d'après un manuscrit de Genève, et publiées tantôt en entier, tantôt en fragments par Raynouard (II. 73-133). Ecrites dans un dialecte voisin du provençal, elles offrent au linguiste, un idiome

original sans alliage étranger; à l'historien, la vraie formule des idées religieuses des Vaudois. La plus remarquable est : *La nobla Leyczon*, contenant une esquisse de l'histoire sainte, en vers alexandrins à longues périodes monorimes, et remontant à l'année 1100, comme le début en fait foi (1). Citons encore : *La barca, lo novel sermon*, même mètre. *Lo novel confort* et *l'avangeli de li quatre semencz*, en strophes de quatre alexandrins monorimes, une des formes les plus en usage dans la poésie ascétique. — *Lo Payre eternal*, en strophes de trois vers monorimes. — Enfin, *Lo despreczi del mont*, en vers alexandrins rimés de deux en deux. La structure du vers trahit un vain effort vers le double hémistiche, c'est-à-dire l'alexandrin. Les rimes sont souvent défectueuses ou simples assonnances.

IV. Parmi les autres productions ascétiques nous trouvons encore un remaniement de l'écrit de St. Augustin, *De passione Christi*, comprenant environ 900 vers, l'auteur est inconnu. *L'évangile de Nicodeme, l'évangile de l'enfance*. Spécimen R. L. R. T. I. 577-580.

La prose, en tant qu'elle ne roule pas sur un sujet poétique, se trouve en dehors de notre examen. Nous nous bornons à citer pour mémoire des chartes, des actes de toute espèce, les écrits ascétiques des Vaudois, des traductions du nouveau testament, du livre de Sirach, de la règle de St. Benoît, un catéchisme, un traité des

(1) Ben ha mil e cent anez compli entierament
Que fo scripta l'ora car sen al derier temp.

Selon Gieseler : *Kirchen Geschichte*. (vol. II. part. II. p. 515. 2.e édit.) on ne compte ici que de la rédaction de l'Apocalypse et non de la mort du Christ; c'est nous ramener à la fin du XII. S.

vertus d'après Bede, une histoire de la guerre des Albigeois, de courtes biographies des troubadours, un écrit de jurisprudence, deux grammaires (éditées par M. Guessard), une histoire naturelle mythique. Aucun de ces ouvrages n'est postérieur au XIII.e siècle.



CINQUIÈME PARTIE.

RAPPORTS AVEC LES LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES.

L'histoire de la poésie du moyen-âge, parcourant dans le cours des XII.e et XIII.e siècles, sa période culminante, est une apparition du passé bien digne d'être soigneusement étudié. Tandis qu'au midi de la France, au nord de l'Espagne et de l'Italie, le chant des troubadours subvenait aux jouissances intellectuelles du monde sociable, et faisait les délices de la vie de château, le culte de la poésie lyrique s'exerçait dans le reste de l'Europe sous des conditions, dans des formes sinon identiques du moins analogues, accusant dans ses œuvres une affinité d'esprit. En effet, partout elle se révèle sous le double aspect d'une poésie artistique et de cour, subordonnée toutefois à l'influence des lieux et des nationalités. Cette similitude frappe tout d'abord, et grandit en proportions et en évidence à mesure qu'on rapproche, mais avec circonspection, les divers termes de comparaisons. Aussi, gardons-

nous de décliner la question de savoir si elle est un fait de transmission ou d'échange. La lyrique provençale, par son droit d'aînesse, par sa position centrale, semble devoir tenir le premier rang dans ce parallèle; partant l'élucidation du problème, en tant que les documents auxiliaires nous permettent d'y atteindre, ne portera sur les autres littératures étrangéres qu'en égard à l'occitanienne, laissant de côté leurs corrélations mutuelles.

Nous écartons également la poésie de cour de plusieurs autres nations au moyen-âge. Celle des Scaldes, éminemment ancienne et spontanée, n'eut rien de commun avec la provençale. La Grande-Bretagne, plus rapprochée, dut subir l'invasion d'un dialecte frère de l'occitanien, et vint en contact immédiat avec ce dernier, par l'accession du Poitou. Henri II et ses fils, et notamment Richard, comprenaient cette langue et accueillaient les troubadours. Mais la condition linguistique de ces contrées n'était rien moins que favorable au développement d'une poésie artistique, partant à l'influence provençale. Dans l'Ouest régnait le gallois, voué, ce semble, au genre épique; et la nation qui le parlait était trop réléguée à l'écart, trop exclusivement nationale, trop faiblement initiée à l'esprit chevaleresque pour livrer accès à la lyrique romantique. Dans l'Angleterre proprement dite, le français était par excellence le parler de la noblesse, et lors de sa floraison, il produisit, comme ailleurs, une poésie de cour, mais plus épique encore qu'en France et soumise à l'action intense de la poésie kymrique. Enfin l'anglais ou nouveau saxon principal tenant de l'Ecosse, était comme ci-devant, comme il le fut plus tard, l'organe de la romance populaire.

Au même degré que la poésie française en Angleterre, dominait dans l'Espagne chrétienne, en Catalogne comme en Castille, la langue provençale. Elle y avait tellement pris racine comme poésie de cour qu'il n'y pouvait éclore une poésie espagnole. Cette dernière n'apparaît en effet que dans le XIV.ᵉ siècle, et bien qu'éminemment nationale de forme et de pensée, trahit néanmoins l'action que sa rivale avait exercée sur sa naissance et son développement; influence constatée par l'histoire, et qui nous semble émaner de deux sources : l'une, jaillissant encore à la cour d'Alphonse X, c'est le chant des troubadours; l'autre filon dérivé de Toulouse et de Barcelonne. La lyrique artistique de la langue espagnole se rattachant à une époque postérieure et ne rendant à vrai dire que l'écho tardif du vrai romantisme, ne rentre plus dès-lors dans notre examen.

Mais le Portugal posséda, dès le milieu du XIII.ᵉ siècle, une poésie chansonnière émanée des grands, cultivée par eux, et qui ne saurait renier son prototype provençal. Elle emploie l'idiome gallicien, également exploité par les poètes espagnols, et nous a légué un spécimen de haute importance, un Cancioneiro (édité par le chevalier Charles Stuart, *Fragmentos de hum cancioneiro inedito. Paris,* 1823) recueil de chansons d'un seul et même poète contemporain d'Alphonse X. Les formes poétiques se sont pas rigoureusement celles des troubadours, accusent çà et là leur nationalité, mais n'en présupposent pas moins la connaissance familière de la forme provençale. Le vers de dix syllabes prédomine les strophes correspondant par les rimes, l'envoi reproduit l'ordonnance connue, etc. Il y a même analogie sur-

prenante de contenu; nulle part, toutefois, n'avons-nous constaté de traduction.

Restent les poésies chansonnières de la France, de l'Allemagne, de l'Italie, terres limitrophes où le vent de Provence pouvait apporter un pollen plus ou moins fécondant et peut-être puiser à son tour des germes productifs.

Quelque nombreux que soient les traits de conformité entre ces créations littéraires, gardons-nous d'attribuer trop de prépondérance à la transmission. Il faut toujours faire la double part de la communauté de condition sociale et de la tendance voulue de l'esprit du temps.

Aussi longtemps que le fait de la transmission ne se démontre pas, l'existence d'une poésie de cour, n'importe chez quel peuple du moyen-âge, demeure le résultat de la condition sociale. Là où se trouvaient les éléments requis, l'art se constituait, se développait et prenait essor. Supposez la condition première; la coïncidence d'une poésie populaire et d'une cour princière : que le penchant au culte de l'art, au raffinement à la sociabilité vînt donner l'impulsion, et les poètes de cour surgissaient d'eux-mêmes pour expulser de la haute société le chant de traiteau. Aussi regardons-nous comme indigènes et spontanés les traits caractéristiques de la chanson artistique, présentés dans la troisième partie de cet ouvrage,

(1) L'auteur traduit ici une suite d'exemples que nous croyons pouvoir supprimer. Quand un poète s'inspirant de ses douleurs compare son chant à celui du cygne; professe une fidélité égale à celle de la tourterelle qui ne survit à sa compagne, ou déclare que son âme s'épure au feu de l'amour comme l'or dans la fournaise, et se borne à l'énoncé pur et simple de telles idées : on lui accorde volontiers d'avoir trouvé cela tout seul. L'imitation est possible mais peu probable. *(Trad.)*

et que nous retrouvons dans la chanson française, allemande et italienne. Enfin, ne l'oublions pas, certaines pensées, certaines images, formules romantiques universellement accréditées, malgré leur irrécusable affinité, ne sauraient être individuellement inculpées de plagiat.

Mais d'autres idées, d'autres comparaisons moins banales, certaines locutions, ou expressions reparaissent également dans la lyrique des différents peuples. Qu'elles aient levé spontanément et simultanément sur des sols divers, cela tiendrait du prodige; et s'il est plus rationel de n'y voir qu'une même famille, le grand âge de la poésie des troubadours indique assez la souche primitive.

On n'imaginera pas de les enter sur les productions de la muse épique, qui florissait particulièrement en France, et puisa largement au fond commun. La chanson artistique du midi, évidemment plus ancienne aura sans doute laissé tomber quelques perles dans le roman qui les essaima à son tour, durant ses excursions lointaines au nord de la France, en Allemagne et en Italie. Nous distinguons : la *transmission médiate*, proprement la résonnance d'un écho et qui se laisse simplement pressentir : et la *transmission immédiate* par voie de traduction qui se laisse démontrer; bien qu'elle soit rare. On rencontre à peine un exemple d'une chanson traduite en son entier; on aurait rougi d'un emprunt textuel : en général tel larcin n'ose guère se produire dans le domaine romantique. La simple imitation d'une chanson n'est pas aisée à constater précisément parce que la poésie d'amour se nourrit essentiellement de banalités; et partant sommes-nous réduits à éplucher en détail. Mais la forme appelle toute

notre attention. Il est dans la nature de l'imitation, l'histoire en fait foi, de s'approprier outre le contenu d'une poésie étrangère, la forme qui l'encadre, en tout ou en partie et sauf les exigences de la langue indigène. C'est une circonstance que nous ne perdrons pas de vue en traitant des rapports de la poésie provençale avec les littératures étrangères.



ANCIENNE LYRIQUE FRANÇAISE.

Maintes fois les critiques ont établi le parallèle entre la chanson provençale et la chanson française; mais partisans exclusifs de l'une ou de l'autre littérature, n'envisageant qu'une des faces de la question, ils n'offrent à l'historien de la poésie qu'une bien faible moisson; et attendu la pénurie de documents, il serait impossible d'asseoir un jugement définitif sur l'ancienne lyrique des trouvères. Aussi nous bornerons-nous à relever quelques traits saillants, propres à spécifier les affinités ou les divergences entre les deux littératures.

Tout ce que La Ravallière, et après lui d'autres littérateurs ont dit des corporations poétiques, de leurs répartitions en poètes chanteurs, raconteurs et joueurs *(trouvères, chanteres, conteurs, jongleurs)* est absolument dénué de fondement. On distinguait : maîtres ou savants, *(clercs)* c'est-à-dire les compositeurs de romans, dénomination convenable eu égard aux connaissances que le genre exigeait, *conteurs* et *fableurs*, faiseurs de narrations fugitives, dont le sujet était puisé dans les romans ou dans la vie ordinaire. Les poètes résidaient ordinairement dans les grandes ou petites cours du pays, et vivaient de la munificence des princes et des nobles.

Une classe inférieure en rang, les chanteurs ou joueurs

d'instruments produisaient dans les cours et de par le monde, les œuvres des poëtes, ou tout au moins les contes et fabliaux. On les appelait communément *menestrel* de *ministerium*, dans la basse latinité : art (d'où métier) par conséquent artiste. Leur office identique à celui des jongleurs provençaux, et dès-lors une antique institution populaire, consistait à être tout à la fois paillasses, escamoteurs, mercures galants, et joueurs d'instruments. Les poëtes épiques portaient également la dénomination de menestrels; mais, remarquons-le, elle ne put trouver accès dans le midi, ce qui ferait augurer de son origine anglaise. Notre ancien nom de jongleur était un synonyme contemporain, mais plus tard, sans doute à cause du revers fâcheux que le temps lui imprima (trompeur), il semble être tombé en désuétude. Les ménestrels erraient de cours en cours, pour faire montre et tirer profit de leur savoir faire, et vu le goût extrême pour ces sortes de passe-temps ils étaient bien accueillis et bien rémunérés ; on lit dans un ancien fabliau :

Flabel sont or molt encorsé,
Maint deniers en ont enborsé
Cil qui les content et les portent,
Quar grant confortement raportent
As enovres et als oiseuz, etc. Barb. III. 409.

L'histoire nous apprend que les princes, tout au moins les Normands, entretenaient des poëtes de cours ; le *Domesday book* parle déjà d'un *joculator regis* (Guillaume-le-Conquérant) à ce titre possesseur d'un bien fond (1). Nous entrevoyons donc les premiers errements d'une poésie de cour. Il lui manque toutefois ce bel et artistique ensemble qui permettrait de la comparer à la provençale.

(1) Ellis specimens, I. p. 15.

Mais voici qu'apparaît en France, vers la fin du XII.e siècle, la chanson artistique, car les œuvres de Chrétien de Troyes offrent de véritables cansons; cette manière ne devint générale qu'au XIIIe dans lequel, selon de la Borde, on peut compter plus de 136 poètes chansonniers.

Cette ancienne lyrique française, telle qu'elle se développe durant cette période, est le pendant complet de la provençale, à laquelle la ramène inévitablement la forme et le contenu. Une similitude qui n'exclut pas sans doute quelque dissemblance, mais se laisse saisir néanmoins jusque dans les fils les plus déliés de la trame, c'est-à-dire, de la forme artistique, ne saurait être l'effet du hasard. Force est de l'attribuer à la transmission, et dès-lors la priorité prononce en faveur de la Provence; où la chanson, dans son état normal, est de 60 à 70 ans préexistante. Des troubadours eux-mêmes revendiquent cet honneur dans une tenson ou l'on discute sur la prééminence entre les deux nations. Le tenant des Provençaux maintient qu'ils ont inventé le service des dames *(servirs)*, ce qui équivaut à dire, le genre de poésie consacré à l'adulation du beau sexe. L'antagoniste qui vante exclusivement les bons repas du nord de la France, n'en disconvient pas, accorde au midi d'être le pays du chant, puis s'écrie : « Parlez-leur de cela, vos affamés vous réponpondront par des chansons, mais ne vous empliront la panse (1). »

Cette transmission pouvait s'effectuer bien aisément,

(1) L'avocat des Provençaux dit :

E per els fo premiers *servir* trobatz.

L'adversaire répond ;

E ill vostre nut chantaran, si chantatz
Mas ja per els non emplirets la pansa.

attendu les multiples rapports entre Français et Provençaux. On a voulu déterminer le moment précis de ce passage de la poésie méridionale dans le nord, et sur un texte de Glaber (1), le rattacher au mariage du roi Robert avec Constance, fille de Guillaume I.er de Provence, et selon d'autres, de Guillaume Taille-Fer III, de Toulouse (vers 1000). La reine aurait emmené à sa suite des troubadours et des jongleurs; mais le chroniqueur ne parle que de gens de cour, tonsurés à la manière des jongleurs et nullement de poètes de cour. Ces derniers n'apparurent que cent et quelques années plus tard. Un événement qui peut être considéré comme faisant époque, c'est l'union d'Eléonore de Poitou et d'Aquitaine avec Louis VII, dit le jeune, et ce qui fut bien autrement fécond en résultats, en secondes noces avec Henri duc de Normandie, 1152. Elle aimait la poésie et protégeait les troubadours. Bernard de Ventadour vivait à sa cour, et sous ses auspices la forme de la chanson provençale dut pénétrer en Angleterre, et s'offrir aux inspirations de Chrétien de Troyes. L'influence des croisades fut plus décisive mettant en contact incessant Français et Provençaux, imprimant un plus noble essor à la poésie, elle doubla l'intensité de la propagande littéraire.

La guerre des Albigeois lui fut d'un faible secours at-

(1) Voici ce passage tant invoqué: « Circa millesimum incarnati verbi annum, cum rex Robertus accepisset sibi reginam Constantiam a partibus Aquitaniæ in conjugium, cœperunt confluere gratia ejusdem reginæ in Franciam atque Burgundiam, ab Arvernia et Aquitania homines omni levitate vanissimi, moribus et veste distorti, armis et equorom phaleris incompositi, a medio capitis nudati, *historionum more* barbis tonsi, caligis, et ocreis turpissimi, fidei et pacis fœdere omnino vacui; quorum itaque nefanda, exemplaria, heu proh dolor, tota gens Francorum, nuper omnium honestissima ac Burgundionum sitibunda rapuit. Duchesne. t. IV. p. 38. comp. Hist. du Languedoc II. 132. 602. Goujet, bibl. franç. t. VIII. p. 297. Raynouard choix II. p. LXXXIV et LXXXIX. Ebert dans l'hermes, IV. 1821.

tendu l'animosité qu'elle suscita entre les deux nations; mais n'en amena pas moins un fait important. Thibaut de Champagne se portant médiateur entre les comtes de Toulouse et de Montfort, séjourna quelque temps dans le midi et dès-lors se trouvait à même d'étudier l'art à sa source, pour en doter ensuite sa patrie (1). Enfin il faut encore tenir compte du mariage des deux frères de saint Louis, avec les deux princesses de Toulouse et de Provence, Jeanne et Béatrix; célébrés au milieu du XIII.ᵉ siècle, alors que le chant des troubadours jouissait encore d'une certaine considération. A la vérité les deux princes résidaient rarement dans leurs états du midi, mais sous le régime féodal, leurs cours n'en restaient pas moins le point de réunion des seigneurs du nord et du midi, et le commerce linguistique et poétique des deux nations devait nécessairement activer la transmission.

Les trouvères rappellent souvent leurs voyages en Provence; l'amour de l'art n'était-il pas le but de ces excursions? C'est l'opinion de quelques critiques. Toujours est-il qu'ils durent rapporter dans le nord maintes réminiscences des chants de leurs maîtres et confrères en poésie (2). D'ailleurs Gibert de Montreuil, intercale textuellement dans son roman deux chansons de Bernard de Ventadour,

(1) Voy. hist. du Languedoc, III. 320. 380. 451. La Ravall. I. 219, d'après une observation concluante de Raynouard (*Journal des Savants, juin*, 1828). Thibaut ne séjourna en Provence que 40 jours, au siége d'Avignon. Ce même philologue pense que nous aurions pu mentionner, qu'à dater de 1234, ce prince résida en Navarre. Nous nous en sommes abstenu à dessein, parce que rien ne nous indique que la poésie des troubadours fût répandue en Navarre, et que d'autre part, Thibaut n'étant encore que comte de Champagne, poétisait dans la manière provençale.

(2, La Ravall. rapporte deux textes :

Quant parti sui de Provence
Et du tems felon,

preuve que les productions occitaniennes étaient célèbres ou fort répandues en France.

La lyrique française se rapporte-t-elle à la provençale comme la copie à l'original? Il ne faudra pas s'étonner qu'elle n'ait su atteindre à la hauteur du modèle, qu'elle n'en soit qu'un reflet décoloré, une répétition affaiblie sans la moindre individualité. Ce jugement ne s'applique qu'à la haute poésie, c'est-à-dire à la chanson et au serventois; car les trouvères ont cultivé avec succès une autre spécialité, genre apparenté sans nul doute à la chanson populaire, ordinairement pourvu du refrain, accusant l'empreinte nationale, et il faut le dire, attrayant de grâces et de naïveté. Nous voulons parler des romances, des pastourelles et autres compositions énarrant d'amoureuses aventures. Les troubadours n'ont pas connu la romance et sembleraient au surplus avoir estimé à leur taux réel le mérite individuel des deux poésies. Au moins Raimon Vidal nous dit-il que le français convient mieux au roman et à la pastourelle, et que le limousin est préférable pour le vers, le tenson, et le sirventes (1).

Du parallèle des deux poésies résultent, quant à la française, les distinctions suivantes : En ce qui tient à l'ordre des rimes, il était pour ainsi dire passé en règle, chez les troubadours, que la même rime se reproduisît dans toutes les strophes; cette disposition est moins fréquente chez les trouvères (La Rav. II. 9. 20. 24. 33. 35. 38.); d'or-

Ai voloir, que recommence
Novele chanson. —
Au repairier, que je fis de Provence
S'esmut mon cuer un petit de chanter.

(1) Guessard Grammaires romanes.

dinaire elle enchaîne deux strophes (la Rav. II. 57. 60. 62. 67. 69.), et ce qui est anti-provençal, quelquefois trois (De la Borde 166. 270. 284. 288.). Très-rarement se restreint-elle à une seule (La Rav. II. 11. de la B. 163. 171. 279.); elle rattache plus souvent entre eux certains vers de chaque strophes (La Rav. II. 64. 45 de la B. 306 etc). Il arrive aussi que l'une des rimes de la strophe soit renouvelée dans chacune des suivantes (de la B. 220. 263. 296). Ce sont autant de dispositions provençales. Il en est de même de l'accouplement des strophes (la Rav. II. 16. Roy. 370) et des vers (dans le canson : « Chanter me fait bons vins » *Ms.*) par la répétition du mot final, ou encore des jeux de rimes sur les différentes formes du mot, par ex : *Merveille*, *merveillier*, *conseiller*, *conseille* (dans la chanson : « Amour est une merveille. *Ms*). Le refrain est plus en faveur que chez les troubadours. L'envoi prend à partie le canson même et l'invite à se rendre auprès de la dame, quelquefois il s'adresse à cette dernière, mais dans aucun cas il ne se risque à proférer, même sous le voile de la métaphore, le nom de la bien-aimée, reste à savoir si le *biaux doux rubi* (Fauchet, 577*a*) fait exception ? cette réserve serait donc un trait particulier à la chanson française.

La terminologie offre quelque divergence. Le vers se dit *mot* comme en provençal (comparez ce subst. dans La Rav. I. 241. II. 38. et Fauchet, 552 a). *Son* et *sonet* comportent le même sens que dans le vocabulaire technique des troubadours; le premier répond à mélodie, air (La Rav. I. 20. 292. Barbazan. I. 107. 189.), l'autre se confond avec chanson. (La Rav. I. 148). *Chanson* paraît tomber dans l'acception ordinaire de chanson à strophes.

Celle d'un genre plus léger, et composée de petites strophes et de vers raccourcis correspond au *vers* ou *cansonette* des troubadours et porte le même nom. (La Rav. II. 26. 29. 42.) *Chant*, *chansonette* sont des expressions équivalentes. *Canson* comporte un sens si élastique qu'on l'applique même au sirventes *serventois* (La Rav. II. 134, et la chanson : « Au temps plain de félonie. » *Ms.*) Le *serventois* doit être fort ancien nous n'oserions décider s'il appartient au sud ou au nord de la France.

Le mot *vers* semblerait comprendre une acception plus étendue que chez les troubadours, et maintes fois celle de nos jours (maint *vers* de chanson. *Ms.* bibl. 166. chan, sons, airs, *vers*, Fauchet 551. a.) Le descort provençal répond, quant à la forme, au *lai* lyrique, mais ascétique de contenu (ex. La Rav. II. 156).

La tenson connue ici sous le nom de *jeu-parti*, *jeu*, ou *parture*, est identiquement provençale. On y retrouve le référé à l'arbitrage d'un juge homme ou femme. (La Rav. II. 116. 122. Fauchet, 575. b. 585. b. 586. b.) — On pourrait encore citer des terminologies désignant des variétés de genre, dont le fond ou la forme était emprunté aux troubadours; certaines spécialités provençales demeurent étrangères à la poétique des trouvères. Tels sont la sixtine, le demi-canson et la charmante chanson de danse. Il est surprenant que cette dernière leur ait échappé et cependant, dans une volumineuse collection d'anciennes chansons, il ne s'en rencontre aucune (2). Le rondeau (*rondel*) leur était connu.

Nous ne sommes pas complètement éclairés sur la

(1) *Ms.* 7613. bibl. du roi, dont nous nous sommes servi pour ce travail.

condition sociale des poètes chansonniers. Le nom *trouveur* forme français du provençal *trobaire*, ne leur était pas exclusivement affecté et s'appliquait à tout poète. L'opposition n'est pas aussi tranchée entre les poètes épiques et les lyriques que chez les troubadours. On voit cependant un trouvère narrateur tourner en ridicule les exagérations de la poésie chansonnière (Barbazan. II. 205), et certaines rubriques de la poésie épique n'ont jamais pris racine dans la lyrique. Ainsi la rime léonienne *(livre : délivre)*, et la rime équivoquée *(maintien : main tien)*. De même qu'en Provence, les trouvères se divisent en poètes indépendants et en poètes servants; mais le genre épique semble l'emporter dans les cours sur son rival. Cette solidarité si étroite entre le troubadour et le jongleur n'est pas sensible chez les français; preuve qu'elle n'y avait pas la même extension. Jamais dans l'envoi, le poète ne charge un jongleur du débit oral de son œuvre (1).

Eu égard au contenu, il y a peu d'exemples de traductions flagrantes. Nous possédons la célèbre chanson de Richard-Cœur-de-Lion, dans les deux idiomes, l'original pourrait être tout aussi bien français que provençal. Mais le texte français de la complainte sur la mort de de ce prince, par Gaucelm Faidit, est incontestablement traduit du provençal.

La Ravallière (II. 259) rapporte deux vers d'une pièce intitulée : « *les souhaits*; » que nous retrouvons dans une chanson d'Elias Cairel, qui pourrait porter le même titre et

(1) Dans Fauchet ; (574 a) Colars i Boutiller adresse sa chanson à Philippot Verdier, qu'il prie de la chanter. » Mais ce dernier était-il un jongleur? C'est ce qui resterait à prouver. Ibidem (470 a) Une dame est priée de se laisser chanter la chanson par son chanteur.

permet de conclure à l'identité (1), d'autant plus que le texte français émane d'un anonyme. S'agit-il maintenant de pensées isolées, nous l'avons fait comprendre; on n'a droit de les taxer de plagiat que lorsqu'elles joignent à une certaine finesse de conception l'analogie de l'expression. Ainsi le ravissement de Peyroll au sujet d'un baiser, à été reproduit avec une quasi-similitude de termes par un trouvère inconnu (2). Mais si ce genre d'emprunt est rare, les réminiscences des chansons d'amour provençales, reproduisant une pensée entière ou un membre de phrase, sont des plus fréquentes, et comme elles reviennent à chaque page, nous pouvons nous dispenser de l'énumération.

Reste à examiner si les Provençaux à leur tour ne seraient pas comptables de quelque importation française. Dans le domaine lyrique, nous ne saisissons rien d'important; tout au plus l'adoption de certaines chansons de société, sous espèces du genre et à refrain. Quant à l'influence de la poésie narrative des trouvères, on ne saurait la nier. L'ancienne source bretonne, grâce aux chanteurs

(1) Le trouvère : E je souhait autretant de bon sens,
Et de mesure, come et en Salomon. —
Elias Cairel : Et ieu aguos atretan de bon sen
E de mesura, cum ac Salamos.

(2) Le trouvère dit : D'une chose ait grant desir,
Que vos puisse tolir
Ou emblier un doux baisier,
Par si que si corrocier
Vos en cuidoie,
Volentiers le vos rendroie.
Peiroll. V. 282. Gran talan ai qu'un baisar
Li pogues tolr'o emblar,
Et si pueys s'en iraissia,
Voluntiers lo li rendria.

bretons versés dans la langue d'oïl et aux jongleurs normands, traversa la France et pénétra en Italie et en Provence. Le troubadour Pierre de Mula se plaint déjà de leur affluence importune (1). Folquet de Marseille fait mention de *lais de bretanha* (2) et l'on serait tenté de songer aux célèbres lais bretons ou fabliaux, ce qui rendrait le passage important. Mais dans l'idiome des troubadours, le mot comporte plusieurs acceptions dont la primitive et l'essentielle avait trait au débit musical (3), comme dans le texte précité, et le met en affinité avec d'autres désignations équivalentes. Le chant des Bretons était en renom; car Guiraut de Cabreira invite les jongleurs à terminer leur chant par une modulation *(temprادura)* bretonne (4). Lai signifie encore, chez les Provençaux, un genre de poésie que le manque absolu de spécimen ne nous permet pas de caractériser : Aussi l'avons-nous omis dans notre traité sur la forme. Nul doute qu'il fût adapté au chant, puisque le terme est mis en regard de vers et canson (5).

(1) Van cridan duy e duy :
Datz me que joglars suy,
Car es Bretz o Normans
E vey en tans
Perqu'es als pros dompnages. V. 320.

(2) Cella-m platz mais que chansos
Volta ni lais de Bretanha. III. 155.

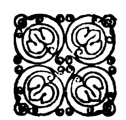
(3) M'es bel, quant aug dels auzelhos
Refrims e chans e lays e sos. V. 219.
Far sons e lais e voutas e sonar estrumens. V. 311.

(4) Non sabz fenir
Al mieu albir
A tempradura de Breton. V. 167.

(5) Peire Cardinal : Et an laissat lays verses e chansos. IV. 342.
Raimon Vidal : E d'autres vers et d'autres lais. V. 343.

C'était peut-être cette manière de chanson, également dénommée lai par les poètes artistiques français. Raimon Feraut se donne pour auteur d'un semblable lai (Lex. Rom. I. 573). Le roman de Jauffre mentionne un lai breton connu (1), mais les imitations provençales font complètement défaut.

(1) Fasca a un joglar
Lo lais de dos amens cantar. L. R. Voy. Lais.



ANCIENNE LYRIQUE ALLEMANDE.

Bien avant que les troubadours ne fussent connus dans la langue originale, l'intérêt que l'on s'en promettait avait provoqué le rapprochement entre leur poésie et celle des *minnesinger*. Le premier essai fut tenté par Bodmer, dansses lettres critiques (*neuen kritischen Briefen*, 1763. p. 78-98; plus récemment Jacob Grimm nous a doté d'un travail riche de contenu, sur le chant des maîtres allemands (1811) et dont la critique aura toujours à tenir compte en tant que la finesse de jugement puisse suppléer à l'absence de documents auxiliaires. Enfin Görres dans son introduction aux chansons populaires et des maîtres allemands (*altdeutschen Volks und Meisterliedern*, 1817) a le premier établi le parallèle sur la collation des originaux provençaux, et démontré entre la poésie des troubadours et celle des minnesingers l'affinité intellectuelle qu'un Frédéric de Schlégel pouvait seul dénier encore. Le livre de Grimm a projeté une vive lumière sur l'histoire des minnesinger allemands et nous permettrait de comparer les deux littératures, de mesurer le degré d'affinité avec autant de facilité que de certitude; mais telle est de part et d'autre la multiplicité de traits caractéristiques, qu'il faudrait

en faire la matière d'un traité spécial; aussi croyons-nous devoir nous borner à quelques aperçus.

Une origine nationale et spontanée, telle est la première individualité que nous ayons à proclamer dans la chanson artistique allemande. Les juges compétents sont tombés d'accord que les nouvelles formes artistiques prirent naissance dans l'ancienne et simple chanson populaire. Les Minnesinger eux-mêmes font honneur de l'invention à Heinrich Von Veldeck, qui florissait à la fin du XII.e siècle. Toujours est-il que lui et ses contemporains firent les premiers emploi de ces rimes entrelacées, l'une des exigences de la chanson artistique. Quoi qu'il en soit, voici des considérants qui témoignent hautement en faveur de la spontanéité de la lyrique allemande.

I. La profession poétique se désignait autrement en Allemagne qu'en Provence. Une dénomination parlante comme celle de troubadour, n'était point affectée aux adeptes de la haute lyrique. Que si l'on rencontre parfois le synonime littéral *finder* (trouveur) c'est vraisemblablement allusion aux Provençaux ou aux Français. *Singer* (chanteur), *Minnesinger* (chanteur d'amour) étaient plus usuel et *Meister* (maître), titre que les troubadours repoussaient avec dédain, spécifiait les poètes de condition bourgeoise, quel que fût le genre de leurs productions.

II. On ne retrouve pas chez les Allemands cette solidarité qui existait entre le troubadour et le jongleur chargé de produire les chansons d'un poète de haut rang ou inhabile en musique, et de lui servir de mercure chantant. Néanmoins la classe des jongleurs, escamoteurs,

violeurs, raconteurs, etc., était répandue depuis longtemps en Allemagne et si dissolue qu'un édit du sénat de Worms (1220) tenta de mettre un terme au scandale.

Le message chanté n'était pas inconnu aux Minnesingers, le fondé de pouvoirs recevait communication orale de la pièce et la chantait à qui de droit.

Mais que les joueurs d'instruments fussent appelés d'office à cet emploi, ou engagés au service des poëtes de cour, que ce fut la coutume établie, c'est ce qu'on ne saurait prétendre. La poésie allemande diffère donc ici de la provençale en un point essentiel, et se révèle sous un tout autre jour, si l'on remonte à la cause du contraste. En effet, le principal caractère d'individualité de la poésie occitanienne, réside dans cette solidarité si remarquable entre poëtes et jongleurs. Les grands du siècle firent vibrer les premiers les cordes de la lyre, et bien que les poëtes de cour ne tardent pas à s'approprier la plénitude de leur talent, la poésie n'en reste pas moins par la suite le passe-temps des princes et des indépendants. Leur genre de vie, leur condition sociale, ne leur permettaient pas de déroger au rôle de chanteurs ambulants; ils instituèrent, dans l'intérêt de l'art, le service des jongleurs, et les poëtes de cour profitèrent à leur tour de l'institution. La poésie artistique allemande n'avait que faire de recourir à cet expédient; car, tout porte à le croire, elle émane non des grands, mais de la classe bourgeoise et de la noblesse servante. Les proceres y prennent part sans doute, mais comparativement en trop petit nombre pour influer activement sur la corporation. Somme toute, la poésie de cour allemande a cheminé de concert avec la poésie populaire, elle lui est redevable de

son existence, et ne dédaigne pas de se montrer bras-dessus bras-dessous avec sa compagne, de s'ébaudir à sa grosse joie et de participer à ses jeux. Voyez ces nombreuses chansons aux formes simples, qui ne les distinguent en rien de la chanson populaire. Voyez ces chansons de printemps *(Frühlingslieder)*, de moisson *(Aerndtelieder)*, de danse *(Tanzlieder)*, images naïves des mœurs champêtres ou mieux paysanesques, respirant surtout dans Rithart la vraie jovialité populaire et néanmoins, fait démontré, destinées aux menus-plaisirs de la cour.

Nombre de maîtres, notamment les derniers, cultivaient la poésie plus en artiste, tel que Conrad de Würzburg, le Chancelier, Frauenlop, et déjà Walter von der Vogelveide, Friedrich Von Sonnenburg le Meissner, fulminent contre les gâcheurs de métier, qu'ils qualifient d'ignorants fripons, de chanteurs mal appris. Le trait constate ces velléités d'opposition aristocratique, naturelles à la haute poésie à l'égard d'une sœur prolétaire : mais nullement une rupture complète.

III. Nulle dénomination romane ne s'immisce à la terminologie allemande. Strophe (prov. *cobla*) se dit *lied* (chanson), le pluriel *lieder* spécifie une poésie lyrique, c'est-à-dire, une suite de strophes. Mélodie (pr. *son*) se dit *Weise* (air) ou *Ton* (ton). Les noms des divers genres de chansons sont également indigènes et n'impliquent nulle part rigoureusement le fait de traduction. Le sirventes allemand ne possède pas, comme en Provence, une désignation collective, on le nomme tour à tour, eu égard à sa tendance, à son caractère : *Loblieder* (chanson laudative), *Rügelieder* (chanson satirique), *klagelieder* (chanson complainte), *kreuzlieder* (chanson de croisade).

IV. Certaines spécialités de la poétique des troubadours ne se retrouvent pas dans celle des minnesinger, notamment l'envoi, bien que le mercurisme chantant fût en vogue, comme nous venons de le voir. On se complaisait egalement à discuter et à résoudre des questions d'amour; on employait même l'expression *joc partir (ein Spiel theilen)*; néanmoins la tenson allemande ne s'est pas développée dans la forme provençale.

V. Une dissidence mieux caractérisée se révèle dans la structure de la strophe, basée chez les Allemands sur le principe du trilogisme. Les deux premières parties, pourvues chacune de deux à trois vers et plus, observent une symétrie rigoureuse en ce qui regarde la mesure et le nombre des vers, voire même l'ordre des rimes; mais la troisième diffère des deux autres et par exemple, d'après le schème suivant : *a b c* — *a b c* — *d e d e c* ou *a a u b* — *c c c b* — *d d e e d*. On sait que la *cansone petrarchesa* des Italiens offre une ordonnance analogue; mais ici les vers correspondants des deux premières parties peuvent différer l'un de l'autre quant à la mesure. Les diverses strophes de la chanson allemande offrent une structure uniforme. S'il en est autrement, c'est-à-dire, s'il y a déviation arbitraire au nombre des vers, des rimes, des syllabes, la pièce constitue un genre spécial *(der Leich)* en affinité avec le *descort* provençal, principalement consacré aux sujets religieux, mais élaboré avec un soin particulier. Le principe du trilogisme, déjà reconnaissable dans la chanson populaire, est resté étranger aux troubadours, bien que la strophe à trois parties leur soit familière, et n'encourût prohibition. Dans un cadre donné, ce principe assure un libre essor à la verve du

poète; et de fait, les minnesinger, sous le rapport de la variété de structure strophique, l'emportent de beaucoup sur leurs émules de Provence.

La rime enfin, limitée chez les premiers à une seule strophe, enchaîne chez les autres deux couplets et même la pièce entière; le vers blanc *(waise)* licence permise au minnesinger, est strictement interdit au troubadour.

Nous croyons avoir suffisamment établi, par ces distinctions déduites de la condition sociale des poètes et des formes de la poésie, l'origine nationale de la chanson artistique allemande. Il faut se demander maintenant si, du côté des Allemands, il n'y a pas emprunt de l'invention provençale. Que l'on descende aux moindres particularités de forme, on reconnaît une communauté de traits accessoires; mais si l'on passe à l'examen du contenu, l'affinité se révèle dans les traits principaux; et elle est si intime, que dans les annales de la littérature on ne saurait la démontrer telle entre la poésie des deux nations, sans constater, par le fait même, l'imitation. Elle est frappante surtout dans la chanson d'amour allemande qui réfléchit trait pour trait la provençale.

Toutefois une double dissidence nous servira de criterium pour individualiser les deux littératures. Les considérations théoriques sur la nature de l'amour, abondantes chez les troubadours, même hors des tensons, sont extrêmement clair-semées chez les minnesinger; et ce contraste serait une donnée féconde, en tant qu'on en prît occasion de reconnaître chez les uns une *poésie d'esprit*, chez les autres une *poésie de sentiment*. En second lieu, l'éloge

du sexe féminin, tant et tant retourné par les Allemands, et que, selon l'expression de l'un d'eux, mille voix ne sauraient épuiser, est passé sous silence par les poètes occitaniens, déduction faite de quelques lieux communs jetés en courant; car ils ne savent que déprécier le sexe en masse, pour exalter *Elle*... l'incomparable.

Comme nous l'avons sommairement donné à entendre, l'étroite affinité entre les deux poésies artistiques, allemande et provençale, n'est pas le fait d'une transmission; elle émane de l'esprit de l'époque et de l'essence même de la poésie amoureuse; et nous posons en principe, dans la lyrique des minnesinger, l'absence de tout emprunt, consistant en ces images, ces pensées complaisamment adombrées, dont les œuvres des troubadours fourmillent et qui semblent solliciter l'imitation. Mais en même temps nous accordons que quelques minnesinger étaient plus ou moins versés dans la littérature occitanienne; ce dont témoignent certains accessoires de forme, certaines concordances, et même des imitations flagrantes.

Et de fait, une concession préalable à toute discussion, c'est que les chansons provençales venaient de temps à autre à la connaissance des poètes allemands. C'est tout au plus si les territoires des deux idiomes avaient un point de contact; le commerce des deux peuples, malgré le lien politique entre l'Empire et l'Arélat, était en soi peu important; mais la réputation des troubadours débordait en tout sens les limites de leur nationalité, et l'on peut en induire que des spécimen détachés de la lyrique se frayaient un chemin jusqu'en Allemagne et étaient les bienvenus chez les quelques maîtres possédant l'idiome étranger.

Nous produirons d'abord les affinités de forme sans que notre énumération implique nécessairement une origine étrangère, bien qu'elle ne soit pas douteuse dans quelques-unes. La transmission était-elle immédiate ou médiate par le canal de la littérature française plus familière aux minnesinger? Peu nous importe.

Certains jeux de mots et jeux de rimes, antérieurs chez les troubadours, ne sauraient être fortuits chez les minnesinger. Ainsi, dans Walter de Vogelveide et autres (I. 125. 157. II. 181) la rime, ramenant successivement les cinq voyelles de l'alphabet, est une variation du thème donné par Bernard de Ventadour (voyez plus haut p. 104). — L'écho dans Wizlau (daz vinde ich aber alda. a. a. Müller CCCCLXXXVII.) est imité de Jaufre Rudel (Valra. a. a. III. 97.), — L'enchaînement de chaque strophe par la répétition du dernier mot de la précédente, fut importé de Provence par Rudolf von Neuenburg (I. 8.), il est également connu de Rudolf von Rotenburg. — La rime par composition de mots dans Godfried de Rifen et autres (*erwinden, winden, überwinden*. I. 23. a. etc. durant la strophe) et la rime par inflexion de mots dans le même poète (*gruessen, gruos; buessen, buos; guete, guot; bluete, bluot*. I. 22. b.), sont jeux connus des anciens troubabours (*apaes, apaia, guais, guaia*. Comtesse de Die.). On trouve également l'emploi exclusif de rimes féminines (*sehent, sahent; verjehent, verjahent*, Barkart von Hohenfels. I. 86. a.). — Le jeu sur la même lettre, comme dans maître Rumslaut (*Ren, ram.*, etc. II. 255), qui consiste en ce que chaque mot du même vers commence par la même consonne, était pratiqué par les troubadours, mais bien antérieurement, faisait les délices

de la poésie claustrale; enfin la répétition d'un mot dans le même vers (Hug de Werbenwag. II. 56. b.); une fois dans chaque vers de la chanson (Henrick Von Veldeck. II. 19. b.); plusieurs fois dans chaque vers de la strophe; (Reinmar l'ancien, I. 77. b., l'échanson de Landegge, I. 196. a. et autres); ou bien encore cette disposition par laquelle la strophe se trouve pour ainsi dire régie par un mot qui s'y reproduit à chaque vers (Lietschauer en donne un exemple, voy. Müller CCIL), sont autant de puérilités plus au moins en vogue dans la poésie occitanienne.

L'aubade *(Tagelieder* ou *Tageweisen)*, plus melliflue, plus tendre encore chez les Allemands, doit être indigène, car elle diffère dans la forme et le contenu. Voici la marche ordinaire de ce petit drame. Au début, la guette éveille l'amante et l'invite à réveiller à son tour le bien-aimé. Celle-ci, qui se refuse à croire le lever de l'aurore si prochain, cherche à capituler avec la guette et finit par avertir bien à contre-cœur son bien-aimé; vient le baiser d'adieu et l'on se sépare. Cette disposition ne se retrouve dans aucune des aubades provençales qui nous sont parvenues (1). Le refrain, presque de rigueur chez les troubadours, est peu fréquent dans l'aubade allemande. Cependant, il semblerait y avoir réminiscence de l'aubade provençale là où le minnesinger fait emploi du refrain (I. 56. b. 151. b.), et termine chaque strophe par le mot *tag* pr. *alba* (jour) ou bien par *da tagte es :* il se fait jour.

(1) A moins que l'on ne compte pour exception l'aubade manuscrite de Bernard Martin. «Dieus aidatz.» Durant les deux premières strophes, la guette sermone l'amante; cette dernière s'oppose durant la troisième à la séparation, et la pièce finit.

Quant à la reproduction de certaines pensées choisies, de tours heureux qu'on se rappelle avoir lus dans les troubadours, faute de preuves nous ne pouvons insister sur leur origine étrangère et nous nous bornons à les recommander à l'attention de la critique. Nous lisons dans un minnesinger (I. 144. a.) : « Veut-elle que j'abdique mon amour et lui reprenne mon cœur; qu'elle fasse donc abandon de sa beauté et de son mérite. » Mais un troubadour avait dit avant lui : « Désirez-vous que je m'éloigne de vous, éloignez donc cette beauté et ce doux sourire (III. 143). » De même l'ingénieux compromis de Peyroll : « J'ai bien envie de lui dérober un baiser; qu'elle s'en irrite, je le lui rendrai de grand cœur, » se retrouve en allemand : « Veuille mon bonheur que je réussisse à dérober un baiser à cette bouche qui parle si bien. Si vous regardez ce larcin comme une grave offense; si vous me faites prisonnier à cause de mon méfait, infortuné! que me restera-t-il à faire? Je vous saisirai à mon tour et restituerai le baiser là où je l'ai pris (I. 64. b.). » Comparez encore. Provençal, « J'ai trouvé un heureux expédient contre la malignité des médisants. Je ferme les yeux, contemple ma dame dans mon propre cœur et dérobe ainsi mon bonheur aux profanes (III. 347). » Allemand : « Je ne renoncerai pas à elle à cause des Argus; si mes regards la fuient je ne l'aime pas moins en secret (I. 94. b.. » Maintes fois on est surpris du costume divers qu'a revêtu la même pensée. « Que les médisants et les hypocrites n'ont-ils une corne implantée au front, s'écrie Bernard de Ventadour (III. 4. b.). »—« Je voudrais, dit Le Meissner (Müll. DXVIII), je voudrais que les Argus eussent une sonnette pendue au bout du nez. »

Nous ne trouvons qu'un seul exemple de plagiat incontestable. Les chansons du comte de Neunburg (en Suisse) sont en bonne partie calquées sur celles de Folquet de Marseille, troubadour très-célèbre en son temps.

Le fait est d'autant plus curieux qu'il nous révèle comment on procédait à dérober le bien d'autrui. Rudolf en effet ne traduit pas chansons par chansons, mais il fait un pastiche de différentes pièces. Une contrefaçon rigoureuse, une artistique traduction n'était pas du tout, comme nous l'avons remarqué, dans l'esprit du temps. On prenait *ad libitum* ce qui était à la convenance. Rudolf ne s'astreint pas davantage à l'ordonnance strophique de son modèle; sa manière trahit en général quelque chose d'étranger, et quelques-unes le flagrant délit d'imitation. On en jugera par le parallèle suivant :

Folquet (R. III. 157) : « S'il fut un temps ou j'étais joyeux et amoureux, maintenant joies et espérances d'amour me sont également inconnues.... Mais je vous dirai la vérité. L'amour ne me retient pas et je ne puis me délivrer de ses chaînes. Je n'avance pas et je ne saurais rester stationnaire. Comme celui qui parvenu à moitié d'un arbre, se trouve si haut perché qu'il n'ose descendre, ni grimper encore, tant cela lui semble téméraire. »

(1) La structure strophique de la première chanson est presqu'identique à un canson de Folquet. (III. 153. « Sitot. ») Comparez l'ordre des rimes :

Folquet.	Aperceubutz	Rudolf.	Gewin.
	Jura		Miden
	Aventura		Liden
	Cognogutz		Bin
	Fazia		Vertriben
	Fadia		Libe
	Deutor		Mere.
	Pagaria		Vertribe.

Rudolf : « Autant j'étais riche en espérance, autant me voilà dénué de consolation et de confiance; car je ne sais ce qui m'en adviendra. Je ne puis la quitter, ni la posséder. Je ressemble à celui qui, monté sur un arbre, en est à ne plus avancer et à rester où il est, parce qu'il n'ose descendre et passe de cruels moments. »

Folquet (III. 153) : « Je ne me suis aperçu de mon malheur que bien tard; tel que le joueur qui jure de ne plus s'y laisser prendre, mais après avoir tout perdu. Cependant je dois me féliciter de ma mésaventure, car j'ai compris l'engin qu'amour employait à mon égard; lui qui par ses beaux semblants a su me retenir dans ma démence plus de dix ans, comme le mauvais joueur qui promet toujours et ne songe jamais à payer. »

Rudolf (5. 8.) : « Je ressemble au joueur qui met tout son esprit à son jeu, maudit son guignon, mais ne s'arrête que trop tard. J'ai reconnu, quand il n'était plus temps, la malice profonde dont amour avait usé à mon égard; lui qui m'attirait par de beaux semblants et me circonvenait comme le fait un mauvais débiteur qui promet beaucoup et ne pense jamais à s'acquitter. »

Folquet (III. 159.) : « Il arrive que mes chants me remettent en mémoire ce que je voulais oublier en chantant. Car je chante pour oublier les douleurs et le mal d'amour; mais plus je chante et plus il m'en souvient.... depuis qu'amour m'a honoré au point de placer votre réel.e image dans mon cœur. »

Rudolf (9. a.) : « Je croyais que mes chants adouciraient mes soucis, je chantais donc pour les oublier. Mais plus je le fais et plus j'y pense; et le chant est, hélas! inhabile

à les éloigner.... Amour m'a fait cet honneur que je vous porte dans mon cœur. »

Folquet : (III. 153.) « Ces beaux semblants qu'amour trompeur lui donne, séduisent l'amant insensé et l'attirent vers elle. Ainsi le fol instinct du papillon l'entraîne dans la flamme dont la clarté scintille. »

Rudolf (9. a.) : « Je l'ai reconnu ; votre beauté est pour moi la flamme autour de laquelle voltige la chauve-souris jusqu'à ce qu'elle vienne à s'y brûler.

Folquet *(Ms.)* : « Je m'aperçois que l'amour jouit de mes souffrances, car il fait en sorte que je prise médiocrement ce qui est en mon pouvoir, et convoite ardemment ce qui m'est interdit. Celle qui s'attache à moi je l'évite ; celle qui me fuit je cours après elle. Aussi j'ignore comment parvenir à me guérir ; car il faut tout à la fois m'esquiver et poursuivre. »

Rudolf (9. b.) : « J'ai fait de plein gré l'insigne folie de m'attacher à celle qui n'a pour moi que des refus. Celle dont le joug me serait si léger, je la fuis, car elle ne saurait me plaire ; j'aime celle qui ne peut me souffrir ; je suis aimé de celle que mon cœur repousse. Il me faut donc tout à la fois fuir et poursuivre. »

Tels sont les exemples les plus frappants.

On peut repousser sans examen la possibilité d'une réaction allemande sur la lyrique provençale. Quelle sympathie pouvaient accorder, aux productions des minnesinger, ces troubadours dont il est si facile de constater l'orgueil littéraire exclusivement national et qui ne se font pas faute de prodiguer les superbes dédains à la langue allemande. Écoutons Pierre Vidal : « Les Alle-

mands sont grossiers et communs. Quand l'un d'eux se met en tête de faire le courtois, c'est d'un ennui mortel. Leur parler semble un aboiement de chiens. Aussi ne voudrais-je pas être seigneur de Frise ; car il me faudrait entendre perpétuellement leur fastidieux glapissement. »

(1) Alamans trop deschauzis e vilans,
E quan neguns se feing d'esser cortes,
Isa mortals e dols enois es.
E lor parlas sembla lairar de cans,
Per qu'ieu no voill'esser seigner de Frisa,
C'auzis tot jorn lo glai dels enoios.

« Bon' aventura. » *Ms.*

Pierre de la Caravana (IV. 197.) n'est guère plus indulgent.

La gent d'Alamaigna.
Ab lor sargotar...
Lairan, quant se sembla
C'uns cans enrabiatz.



ANCIENNE LYRIQUE ITALIENNE.

D'après les témoignages maintes fois invoqués du Dante (Vulg. eloq. I. 12.), de Pétrarque (Trionfo d'am. c. 4. Epist. famil. praef. f. 3.), la poésie artistique italienne se révéla d'abord en Sicile. En d'autres termes : les Siciliens réussirent les premiers à doter la langue et la poésie d'une forme nationale, à débarrasser cette littérature naissante des nuisibles entraves du dialectisme; hypothèse d'autant plus plausible que jusqu'au temps du Dante, la poésie italienne était improprement appelée sicilienne. Durant cette première période elle est éminemment lyrique; et, comme l'atteste également le grand poète, elle se produit universellement comme poésie de cour, et notamment de cette cour brillante que tenait à Naples et à Palerme Frédéric II, en sa qualité de roi de Sicile.

A dater des XVI.e et XVII.e siècles, nous rencontrons déjà des recueils d'anciennes chansons (Giunta 1527,

(1) Ita quod eorum tempore quicquid excellentes latinorum nitebantur, primitus in tantorum coronatorum (Frederic et Manfred) aula prodibat, et quia regale solium erat Sicilia, factum est quicquid nostri prædecessores vulgariter protulerunt, Sicilianum vocatur; quod quidem retinemus et nos, nec posteri nostri permutare valebunt. Edit. Venez. Zatta. 8. t. V. p. 317.

Appendice au bella mano 1595. Allacci 1661). Récemment on nous a donné une édition plus complète et plus soignée, de sorte qu'il y a abondance de documents pour juger cette ancienne littérature.

Et de fait, cette lyrique constitue réellement et dès le principe une poésie de cour, analogue à la provençale, élevée chez les grands et n'ayant d'existence possible que dans cette atmosphère. Tel est son caractère durant la première période en Sicile.

La position était moins favorable dans le nord de l'Italie, car il lui aurait fallu supplanter une rivale haute en faveur, l'occitanienne, qui mettait obstacle à son développement; il n'est pas même question de se demander si Azzo d'Est, de glorieuse mémoire, l'ami des troubadours, daigna prendre souci de ses destinées. Enfin, vers 1300, alors que les troubadours durent céder le terrain, le bon temps pour la poésie de cour était passé; et de là vient que les derniers accords de l'ancienne lyrique italienne émanent de poètes qui, pour la plupart, vivaient indépendants. Néanmoins ce n'est pas sans raison que même durant cette dernière période on la nomme *cortigiana;* née à la cour, elle reste en relation avec la haute société. Tels sont les traits essentiels qui la distinguent de la provençale; à cette même époque on ne peut méconnaître l'influence de la littérature classique et celle de la philosophie scolastique; et il est intéressant de voir poindre à l'horizon de cette poésie artistique l'aurore d'une ère nouvelle, qui laisse présager le lever de l'astre radieux,

(1) Poeti del primo secolo della lingua italiana in II volumi raccolti. Firenze. 1816. Nos citations sont empruntées à cet ouvrage.

le Dante, créateur de la poésie romantique ultérieure. Les poètes n'appartenaient pas à la classe des chanteurs errants et ne convertissaient pas leur art en profession lucrative; ceci n'est vrai qu'en thèse générale; témoins les allusions qui portent sur l'avarice ou la libéralité des grands (1).

On se demandera maintenant si cette poésie avait subi une influence étrangère. Dès le XIII.e siècle, deux langues sœurs se partageaient l'Italie; la romane d'oïl avait prévalu dans le genre épique, au dire même de Dante et de Boccace (2), et la romane d'oc s'était arrogé le domaine lyrique.

Les troubadours avaient trouvé dans le nord de l'Italie une seconde et plantureuse patrie; et qu'un indigène voulût participer à leur renommée, il lui fallait nécessairement s'adonner à cette langue provençale formée pour la poésie et qui tenait le premier rang dans le genre lyrique. Aussi rencontrons-nous bon nombre de troubabours italiens d'origine. Les plus connus sont Bartholomé Zorgi, Bonifaci Calvo, Laufranc Cigala, Sordel; et parmi les grands le marquis de Malaspine. On voyait également dans les cours et dans les fêtes publiques ces jongleurs colporteurs attitrés des chansons des troubadours (3).

(1) Folgore de san Geminiano dit : (II. 186.) de son protecteur :

Ma spende piu, che'l marchese lombardo —

Ce qui doit s'entendre d'Azzo d'Est. Le même poète dit ailleurs :

Avarizia le genti ha prese all'amo....

Di voi posente a Deo me ne riclamo.

(2) Allegat ergo pro se lingua oil, etc. voyez la note p. 200. voy. encore Boccacio Fiammetta, lib. VII. p. 253. ed. Venez. 1596. L'auteur fait dire à Fiametta : Ricordami alcuna volta aver letti i *Franceschi romanzi*, a quali se fede alcuna si puote attribuire, Tristano et Isotta oltre ad ogni altro amante essersi amati.

(3) (Saonenses) mirabilem curiam tenuerunt (1227) in qua innumerabilia indumentorum paria

Dans cet état de choses, l'ancienne poésie italienne se trouva en contact des plus immédiats avec la provençale. La supériorité de cette dernière garantissait une influence assez notable. Toutefois nous n'irons pas jusqu'à la proclamer un rejeton de la tige occitanienne, car elle possède dans ses formes constitutives une individualité trop marquée. Nous ne serions pas mieux fondés à lui prêter une filiation normande, bien que la coïncidence de la prépondérance normande en Sicile et de l'extradition de la poésie de Sicile en Italie semble militer pour cette opinion.

Les Normands français, les seuls dont il puisse être ici question, ne connurent la forme artistique de la chanson qu'après s'être frotté des troubadours; et postérieurement, alors que Frédéric II régnait en Sicile, les relations avec la Normandie française étaient sans importance. Dans la lyrique italienne nous croyons saisir une formation d'éléments indigènes, émanés eux-mêmes de la poésie et du chant populaire.

Les deux genres par excellence, le canson et le sonnet, n'ont de provençal ou de français que le nom. Dans le premier se révèle clairement, comme principe constitutif, la triple division de la strophe, et tel il se dessine dans le nébuleux historique de la littérature italienne.

Mais il n'en faut pas moins admettre l'alliage étranger et notamment provençal. Poétiser se disait également *trovare* (I. 54. 132. 176. etc.); poète *trovatore*, plus ordinairement *dicitore*. (I. 420. Dante, Vita nuova p. 43. Ven. Zatta.) En ce qui regarde la forme, l'identité des

a Potestate.... Fuerunt joculatoribus, qui de Lombardia, *Provincia* Tuscia et aliis partibus ad ipsam curiam convenerant, Laudabiliter erogata. Muratori Antiquitt, II. 843.

dénominations techniques est de quelque poids dans la balance; néanmoins elles pourraient être indigènes en majeure partie. Canson signifie comme chez les troubadours une chanson de forme relevée; l'envoi se retrouve dans quelques anciens cansons; néanmoins, nous le taxerons d'imitation, car il est tenu de reprendre l'ordre des rimes de la dernière partie de la strophe; et cette règle toute provençale ne pouvait être retrouvée par hasard. *Sonetto* (I. 124) ou *son* (I. 528) signifiait d'abord essentiellement une chanson, partant s'appliquait au canson (II. 210.) et ne se restreignit que plus tard à une forme particulière. Le nom *servente*se ne se reproduit guère (I. 221. voy. Dante, Vit. n. p. 10.) et simplement, semblerait-il, dans l'ancienne acception de poésie servante. A cela près, on trouve de ces pièces traitées à la manière provençale (I. 123. 144. 356. 390. etc.). La *ballata* (II. 90. 109. 118.) et la *dansa* (II. 423.) diffèrent quant à la forme de leurs homonymes; le refrain manque; en revanche la rime assujettit dans la première le dernier vers et dans l'autre les deux derniers vers de chaque strophe. La *pastorelle* se rencontre rarement (II. 283). La chanson sans division strophique est en usage. (I. 58. 75. 150. etc.) Nous avons donc à constater l'absence de plusieurs genres essentiels à la poétique des troubadours et notamment l'aubade et la tenson; cette dernière est en quelque sorte remplacée par le sonnet par demande et réponse, laquelle est tenue de maintenir les rimes de la demande, règle imposée à la tenson. Les vers et les strophes offrent maint trait d'individualité. Les premiers sont restreints à un petit nombre de rhythmes presque tous iambiques. Le vers brisé dont les occitaniens ne nous fournissent qu'un

exemple, est fort ancien et fréquent chez les Italiens (p. 1. 44. 78.); aussi pourrait-on le considérer comme indigène. La rime n'assujettit ni une partie, ni la totalité des strophes, à l'exception peu importante de la dansa et de la ballata. Là où elle rattache les vers qui se correspondent dans les diverses strophes (I. 183. 253. 443.) disposition peu ordinaire, l'influence provençale n'est pas douteuse. L'enchaînement des strophes par la répétition d'un mot (I. 44. 47. 51. 78.), comme aussi le retour du mot dans le même vers, dans plusieurs, dans tous ceux de la pièce (II. 158. I. 526. 292. 519. II. 346.) sont des combinaisons qui reviennent très-souvent. Citons encore la rime divisée et conjointe (*Giovi-di* II. 144. — *ond'è conde.* I. 142.). Il est digne de remarquer que la poésie obscure joue son role chez les italiens sous le même nom que chez les troubadours (*chiuso parlare* I. 143. *Scura rima* 1. 141.),

Quant au contenu, on peut produire des exemples de plagiat manifeste; un sonnet de messire Polo est calqué en entier sur un canson de Perdigon.

Perdigon (B. III. 348) : « L'amour agit bien à mon égard comme un véritable larron, qui rencontrant un étranger lui témoigne tant de bienveillance que celui-ci finit par lui dire : « Bel ami, soyez mon guide; » bien des gens ont été victimes de semblables trahisons, car notre homme mène la sienne en un lieu où il puisse la garotter et s'en emparer. Et moi je suivais amour à sa guise, et lui finit par me charger de liens et me confiner dans une prison, où je n'ai d'autre espoir de délivrance que la mort. »

Polo (poet. O. d. pr. sec. I. 128) : « L'amour me semble

un brigand, car il agit comme un brigand cruel qui, rencontrant un étranger, lui persuade qu'il s'est fourvoyé, s'offre à lui servir de guide et, tout en jurant de sa loyauté, trame la perte de l'infortuné qui s'est commis à sa garde ; il le mène dans un lieu où il n'y a pas de secours à espérer, s'empare de sa personne et le maltraite sans pitié. Ainsi m'en est-il advenu avec l'amour; je le suivais en toute confiance, il me garotte, m'entraîne à l'écart et sa cruauté triomphe enfin de mon courage. Aussi n'est-il plus de consolation pour moi, et mieux vaudrait la mort. »

L'emprunt de chansons en leur entier n'est toutefois qu'un cas exceptionnel; on se contentait d'ordinaire de s'approprier un passage. Nous citerons des comparaisons modelées par deux troubadours, et imitées par deux italiens.

Aimeric de Péguilain: « L'arbre trop surchargé se rompt et c'en est fait de ses fruits et de lui-même. Ainsi me suis-je perdu moi et mon amie (1). »

Amorozzo (II. 77.) : « L'arbre trop surchargé se rompt et c'en est fait de ses fruits et de lui-même, et moi, amour, ma perte n'est pas moins certaine. »

Aimeric de Peguilain *Ms.* (2) : « Certes; je suis vôtre,

(1) Si cum l'albres, que per sobrecargar
Fraing si mezeis e pert son fruig e se etc. *Ms.*

Remarquez l'imitation littérale des mots dans l'italien :
Com 'albore, ch'e troppo caricato
Che frange e perde sene e lo suo frutto.

(2) Car meils m'avetz ses duptansa
Qu'els viels l'ansessina gen,
Que vaun neis, s'eron part Fransa,
Tan li son obedien,
Ausir son guerrers mortals.
« Pos descubrir. »

plus encore que le peuple des assassins n'est esclave du vieux (de la Montagne), eux qui vont frapper son ennemi mortel jusqu'en France, tant ils lui sont dévoués. »

Amorozzo (ibidem) : « Je vous servirai en fidèle serviteur, comme l'assassin qui plutôt que de manquer à l'obéissance de son seigneur s'expatrie, et souffre la mort sans en prendre souci. »

Folquet de Marseille (III. 153.) : « Tel que le papillon qui est de nature si folle qu'il donne dans la flamme. (1) »

Jacopo de Lentino (I. 297.) : « Tel que le papillon qui est de telle nature qu'il se jette dans la flamme. »

Folquet de Marseille : « Qu'ils endurent leurs tourments ceux qui sont assez fous pour faire pénitence avant le péché, (2) »

Jacopo de Lentino (I. 454.) : « Je n'ai pas besoin de verser des larmes de repentir, car l'innocent n'est pas tenu au repentir. »

On voit qu'on s'est rencontré plus d'une fois à point nommé.

En dépit de cette connaissance de la littérature provençale qu'on est en droit de supposer aux poètes Italiens,

(1) Voici encore l'imitation littérale des mots:

Co'l parpaillos, qu'a tan folla natura,
Que-s fer el foc.

Italien ;

Si como'l parpaglion, ch' ha tal natura,
Non si rancura di ferire al foco.

(2) E cill sofran lo tormen,
Que fan per folla entendensa
Anz del pechat penedenssa.
« Gren feira nuils. »

à l'exception d'un seul qui vante le chant et la danse des troubadours (1), nul n'en rend témoignage antérieurement au Dante. Que des mots occitaniens se soient immiscés dans l'élocution poétique italienne, c'est encore une de ces concessions qu'il faut accorder sans examen. Qu'on se figure en effet une langue fermement constituée dans ses formes grammaticales, illustrée par des productions poétiques, connue et honorée dans les contrées voisines comme le parler des hautes classes; il serait miraculeux qu'elle n'eût pas réagi sur un idiome encore mal assuré et apparenté. Bembo a voulu démontrer cette influence et il en a exagéré l'effet; d'autres savants Italiens, jadis Castelvetro et plus récemment Perticari, se sont retranchés dans une dénégation absolue. Aveuglés par le sentiment national, ils prétendaient que ces mots provençaux, reparaissant en italien, dérivaient soit des racines latines, souches primitives de toutes les langues romanes, soit peut-être de dialectes italiques, et étaient par conséquent essentiellement indigènes (2). Ce système est tout à fait erronné; on ne saurait révoquer en doute la descendance latine de tous les idiomes romans, et tels mots relevant chez l'un de la langue écrite, se reproduira chez l'autre dans le langage du peuple. — Mais, demandera-t-on, la haute élocution italienne avait-elle emprunté ces expressions au plat pays de l'Italie ou aux recueils de chansons des troubadours? Une circonstance parle en faveur de la dernière hypothèse. Les mots qui, grâce à la propagation

(1) Folgore de S. Seminiano dit: II. 175.
Cantar, danzar alla provenzalesca.

(2) Voy. Le prose di P. Bembo con le giunte di. Castelvetro. Nap. 1714. p. 50, Seq. — Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno il volgare eloquio. Apologia composta dal conte Perticari. Dans les Correzioni ed aggiunte al vocabulario della crusca. vol. II. p. 2.

de la poésie provençale, s'étaient faufilés dans la langue poétiqued ont l'Italie était en travail, devinrent surannés et disparurent après la retraite forcée de leur patrone. On peut citer comme exemple, *ciausire*, choisir, purement provençal *(chausir)*, qui se maintînt quelque temps dans cette acception, et dût céder la place a *scegliere*. Au XIV.e siècle on connaissait et on appréciait encore, en Italie, l'ancienne lyrique provençale. Les Cento novelle antiche, destinées à servir de délassement de société, nous ont conservé un canson d'un troubadour dans la langue originale, preuve qu'elle pénétrait encore à cette époque en Italie. Dante fulmine un anathême contre ses compatriotes qui prisaient encore le provençal au-dessus de leur propre langue (1). Dante, au surplus, était connaisseur ; ami de l'ancienne poésie provençale, il la jugeait sainement, imita plusieurs de ses formes artistiques, composa même dans cet idiome et éleva à quelques troubadours d'impérissables monuments. Pétrarque, ici comme ailleurs, se réglait sur son noble modèle, et son recueil de chansons témoigne qu'il avait étudié l'ancienne lyrique du moyen-âge. Le service que ces deux grands maîtres rendirent aux troubadours est plus réel qu'on ne l'imagine. Car on pourrait se demander si, faute de la recommandation de Dante et de Pétrarque, ils auraient été jugés dignes d'attention; et s'ils auraient échappé à l'oubli.

(1) A perpetuale infamia e depressione delli malvagi uomini d'italia, che commendano lo volgare altrui e lo propio dispregiano.... Questi fanno vile lo parlare italico e prezioso quello di Provenza. Convito. p. 93. 5. —

-○○○-

SIXIÈME PARTIE.

SUR LA LANGUE PROVENÇALE.

FILIATION DES DIALECTES ROMANS.

Il est généralement reçu que les divers idiomes néo-latins ou romans, prirent successivement naissance dans une confusion de langage, résultat du mélange des peuples romanisés et germaniques, postérieurement aux grandes migrations.

Cette opinion se fonde sur l'existence d'actes et de diplômes latins, écrits tant en France qu'en Italie et en Allemagne, et dans lesquels, à dater du VI.e siècle et même antérieurement, outre certaines locutions allemandes, on découvre en partie les éléments et les formes dialectiques, accusant au surplus un pêle-mêle linguistique.

Gardons-nous toutefois d'étendre aux dialectes romans l'anarchie grammaticale qui règne dans les monuments barbares de siècles ignorants.

Nous protestons dès à présent contre l'influence créatrice attribuée à cette confusion, attendu que dans tous les pays romanisés, comme les nouveaux dialectes romans en font foi, la formation s'opéra d'après des principes analogues qui nous reportent à un type commun, ancien roman, trop bien caractérisé lui-même pour être l'œuvre d'un chaos.

Nous persistons d'autant plus dans cette manière de voir, que ces documents, qui devraient nous révéler l'anarchie grammaticale, soumis à un examen approfondi, nous mettent heureusement à même de démêler les premiers éléments, l'accroissement progressif de la *lingua romana rustica*, comme l'appellent les écrivains dès le commencement du moyen-âge, et nous font retrouver dans le labyrinthe d'un informe jargon de chartes le fil d'or de la formation. Aussi loin que nous puissions remonter en arrière, nous reconnaissons dans les documents, preuves du roman, les traces d'une grammaire fortement constituée; et nous acquerrons cette conviction : Le mélange des peuples ne fut en aucune manière la souche qui donna naissance aux diverses tiges romanes; elles avaient germé dès longtemps sur la racine latine, qui leur dispensait une sève suffisante à l'action continue de leur croissance.

Comparez les destinées des langues allemandes. Quelle influence sensible le mélange des peuples pouvait-il opérer sur leur système grammatical? On ne saurait disconvenir que là, comme ailleurs, le génie des langues a marché dans les mêmes errements.

Il est certain, toutefois, que les migrations des peuples

accéléraient le développement des idiomes romans. Mais qu'imposaient les vainqueurs? ce n'était pas une grammaire, elle a laissé trop peu de traces dans la langue des vaincus; c'était une nouvelle condition politique, conséquence de la conquête.

Le latin classique s'était maintenu jusqu'alors langue de l'état et de la classe lettrée; mais après l'invasion, attendu la préférence que l'étranger accorde à son propre idiome, on la néglige et bientôt libre carrière est ouverte à cette basse latinité, qui, sans autre impulsion, marchera désormais d'un pas plus rapide.

Un fait ressort de l'histoire des langues, quelle que soit leur nationalité. Partout subsistent contemporaines : une élocution relevée, une élocution vulgaire; l'une rigide et recherchant les formes, l'autre facile et relâchée. Ce contraste est inhérent aux premiers temps de toute littérature; et de sa tendance, et de maintes autres circonstances fortuites dépend le plus ou moins de dissemblance entre les deux sœurs.

Le phénomène se réalisa, sans nul doute, dans le domaine territorial de la langue latine, et semblerait même avoir devancé le cycle littéraire; car le passage à la condition d'état romain, comportait des catégories hiérarchiques tranchées, et la classe au pouvoir s'étudiant à apporter au moins dans les affaires publiques une diction plus solennelle et qui sût se garder de la flasque brièveté du méplat plébéïen, alla même jusqu'à proscrire certaines locutions comme incorrectes. Au lever de la littérature et par suite de sa tendance oratoire, le contraste augmenta sensiblement et les écrivains ne le laissent passer inaperçu.

On retrouve en effet vestige du parler populaire, notamment dans les écrits dont le sujet est emprunté à la vie privée et qui s'adressent à elle.

Il y a plus d'un siècle, et ce fut d'abord en Italie, on voulut prétendre, que pendant l'âge d'or de la littérature romaine, à l'ombre du latin classique, se parlait un dialecte particulier, faisant emploi de l'article, du verbe auxiliaire voire même d'autres agents des langues modernes, et qui aurait, entre autres, engendré l'italien. Ce serait attribuer à ce dernier une existence grammaticale au temps de Cicéron, prétention exorbitante, qui ne saurait s'étayer du témoignage des anciens (1). Nous pourrions, tout au plus, admettre avec sûreté que, dans le Latium comme ailleurs, indépendamment de la langue des hautes classes, co-existait un jargon populaire, qui dénotait une propension à une nouvelle grammaire, grâce à laquelle, et en dehors de toute influence immédiate des langues germaniques, ce dialecte serait devenu ce qu'on appelle le roman.

Le latin est du nombre des langues communément nommées d'inflexion; attendu qu'elles expriment les différentes faces d'une idée au moyen de l'inflexion, procédé qui assure l'énergie et la souplesse. Mais ces sortes de langues ne sauraient se soustraire au sort commun des choses humaines, aux ravages du temps. Une partie des syllabes d'inflexion, usées par le frottement,

(1) Cette hypothèse, soulevée dès le XV.ᵉ siècle par Leonardo Bruni d'Arezzo, fut reproduite fort au long par Celso Cittadini, dans son *Trattato della vera origine e del processo e nome della nostra lingua*. Venetia 1601 ; trouva de notables partisans (Quadrio, Maffei) et de non moins notables antagonistes (Bembo, Castelvetro, Muratori). Postérieurement Bonamy, dans un travail digne d'être lu, l'a renouvelée mais avec mesure. Voyez Mémoires de l'Académie des inscriptions. t. XXIV.

s'amoindrissent, se confondent et finissent par être supprimées comme superflues. Le génie de la langue cherche à s'aider alors d'un autre moyen, introduit certains mots auxiliaires pour compenser la perte de l'inflexion et se forge une nouvelle méthode dont le progrès tend de plus en plus à dépouiller l'ancienne de son efficacité. On les a judicieusement caractérisées toutes deux par les noms de *synthetique* et d'*analytique*, cette dernière est à la vérité un peu prolyxe, mais commode en ce qu'elle tolère une articulation moins rigoureuse et de plus significative, double propriété qui doit lui faciliter l'admission dans l'élocution privée, alors même que la méthode synthétique est destinée à régner longtemps encore sur le style relevé. En ce qui regarde les pays latins, le langage populaire débuta par décliner irrégulièrement et avec le secours des prépositions, se servit fréquemment des verbes *esse* et *habere* comme désignations de temps, attribuant une grande puissance à la syncope, prononça monosyllabes *novus, navis, meus, deus,* ce qui se renouvela bien plus tard dans le provençal, finalement il employa certains mots que ne reconnaissait pas la langue écrite. Dès-lors, le latin classique avait fait un grand pas vers les voies de syncope, de contraction et de composition : c'est ce qui saute aux yeux.

Pour mieux nous expliquer le phénomène, tournons-nous vers les langues actuelles, soit l'allemand : nous voyons d'une part des dialectes populaires qui ont poussé bien avant dans la méthode analytique, de l'autre une langue écrite qui s'est renfermée généralement dans la synthèse, bien que par la suite des temps elle ait emprunté bon nombre de principes analytiques aux dia-

lectes infimes. Les lettres d'inflexion du cas (excepté dans les mots composés) se perdent dans la prononciation du peuple. Tous les cas unisonnent au nominatif ; l'inflexion ne porte que sur le nombre; la désignation du cas s'opère uniquement par l'article; mais un fait surprenant, c'est que le génitif tombe pour ainsi dire en désuétude et se remplace par le datif, soit avec le pronom possessif (*dem.... sein....*) ou la préposition *von*. Une langue, sœur de l'allemand, a fait un pas de plus dans la voie analytique, le bas-hollandais abdiquant le génitif et le datif déterminés par l'inflexion ou l'article, spécifie les deux cas, à l'instar des idiomes romans, par des prépositions (*van de, aan* comme *de la, à la*) et notez qu'ici, même dans l'élocution du monde élégant, il y aurait affectation à se servir de la première méthode. Toutefois, le haut allemand écrit est resté assez fidèle au génitif correct; et la prononciation n'admet pas l'absorption des lettres d'inflexion, tandis que le hollandais écrit comporte simultanément les deux procédés. La même remarque s'étend au conjonctif des verbes auquel le langage populaire, en opposition avec la langue écrite, affecte l'auxiliaire.

Il est naturel après cela que la haute élocution, quand elle ne passe pas à l'état de surannée, soit indulgente jusqu'à un certain point envers sa rivale. Le latin s'en défendit, et ne voulant pas déroger aux types de la période classique, devint étranger à la nation, et finalement une langue morte, destinée inévitable en pareille occurrence.

PRINCIPE CONSTITUTIF DE L'IDIOME PROVENÇAL.

Le principe fondamental de la langue des troubadours consiste dans un raccourcissement ou contraction de mot par syncope ou apocope, au-delà de la syllabe accentuée, de sorte que les syllabes dérivées ou d'inflexion se concentrent dans la syllabes tonique.

On doit s'étonner de la rigoureuse observance de l'accent latin; aussi a-t-elle exercé une influence prépondérante sur la formation du provençal.

Le latin était régi par une double loi de prononciation, à savoir l'accentuation et la quantité. La première consiste dans une élévation de la voix, la seconde simplement dans la durée du son.

Sans accent on ne peut idéer une langue. Les synthétiques seules emploient conjontement la quantité, qui leur est indispensable pour faire apprécier à l'oreille certaines syllabes d'inflexion. Mais plus tard, la quantité et l'inflexion disparaissent, la voix ne repose plus que sur la syllabe accentuée, dût celle-ci augmenter en forme et en étendue. De fait, il en résulte souvent une extension ou une diphtongation plus ou moins inhérente aux dialectes romans.

Cette prépondérance de l'accent provient de la méthode

de contraction, et néanmoins il est hors de doute que l'accent a réagi à son tour sur la contraction, notamment il devait attraire à lui par syncope ou apocope les diverses syllabes provençales d'inflexion. Que l'on compare les mots latins *dóminus* et *hóminem*, d'après le principe du provençal, ils devaient se contracter en *dómnes, hómne*, Mais la syllabe accentuée, en vertu de sa prépondérance, absorbe peu à peu la faible quantité de la syllabe finale, et les deux mots se réduisent aux formes *dons* et *hom*. Cet effort à englober les syllabes dans celle qui est accentuée, autrement à les syncoper, a pour effet que l'intonation dans la plupart des mots, ne porte que sur la dernière syllabe, sauf quelques féminins et quelques temps de verbe accentués sur la pénultième.

Si l'on réfléchit au rôle important de l'accent, si l'on accorde qu'il constitue le point central, l'âme du mot, qu'il en détermine la signification, il faudra admettre que les grandes révolutions grammaticales d'une langue n'amènent que difficilement son déplacement. Le provençal justifie cette assertion d'une manière surprenante. Jusqu'à quel point cette théorie de l'accent, cette absorption de quantité a-t-elle trouvé son application dans le grec et l'allemand modernes; c'est ce dont nous n'avons point à nous occuper ici.

En ce qui regarde la place qu'occupe l'accent dans le latin, les Romains eux-mêmes nous affirment qu'il adhérait à la pénultième ou à l'antépénultième, évidemment à la racine ou à la syllabe dérivée la plus importante (1). Quand on veut déterminer l'accent d'un mot

(1) La théorie de l'accent a été de nos jours traitée maintes fois. Un passage du traité de

latin, il faut donc partir de ce principe, confirmé par l'usage des poètes dramatiques qui n'observaient pas les règles de quantité de la même manière que les poètes épiques ; il se présente néanmoins des cas douteux ; car l'influence du principe métrique, sur la pose de l'accent, est incontestable. Nous hasarderons l'hypothèse que l'accent des langues romanes peut alors fournir induction.

Bentley : De metris Terentianis, p. XVIII, placé en tête de son édition de Terence Lips. 1791, mérite d'être cite.

« Illud sane in lingua latina notabile, ne unum quidem verbum, præter monosyllaba, tonum in ultima habuisse. Déum igitur, vérum, méum, túum priore ioet brevi pronuntiabant, nunquam nisi in verso deùm, virùm, meùm, tuùm. Quintilianus instit. I. 5. » *Est autem in omni voce utique acuta syllaba, nec ultima umquam : ideoque in disyllabis prior.* Priscian. p. 1287 : *Acutus accentus apud Latinos duo loca habet, penultimum et antepenultimum, apud Græcos autem et ultimum.* Et Paulo post. : *Apud Latinos in ultima syllaba, nisi discretionis causa, poni non solet accentus,* etc. » Et ainsi de suite, le mode d'accentuation est expliqué par le dialecte eollen, « Aeolenses enim, ut notum est Βαρὺτονοι erant θέος, ἄνηρ pronuntiabant cum alii θεός, ἀνήρ. »



APERÇU DE LA GRAMMAIRE.

On demandera, maintenant, comment le provençal a concilié le principe de la contraction avec la stricte observance de l'accent?

Etudions d'abord la déclinaison. En premier lieu, le provençal, comme l'ancien roman français, a maintenu autant que le lui permettait son caractère, l'accusatif et le nominatif latin, se réservant ainsi en quelque sorte les trois premières déclinaisons latines. Nul doute que les idiomes apparentés n'aient possédé ces mêmes cas dont la propriété est de distinguer le sujet de l'objet. L'italien, dans ses efforts vers la voyelle finale douce, recherche de préférence les formes les plus douces, tempérant à cette fin la rudesse et avant tout rejetant l'*m* de l'accusatif. Le mot *speme* (de *spem*) est un exemple caractéristique de la manière dont les noms italiens opéraient sur ce cas, et que l'on ne s'imagine pas que l'ablatif latin lui ait servi de modèle; *colore*, *nave* unissonnent sans doute avec l'ablatif latin, mais ce ne sont de fait que des accusatifs apocopés *(colore-m*, *nave-m)*. Là ou l'ablatif diffère plus sensiblement de l'accusatif comme dans *corpus*, *tempus*, *latus*, *pectus*, la formation de l'ablatif italien repousse évidemment toute idée d'imitation : *corpo*, *tempo, lato*,

petto, et non *corpore*, *tempore*, *latere*, *pettore*. Le mot *genere* fait exception, mais fut introduit plus tard. La déclinaison espagnole adopte en quelque sorte un terme moyen entre la déclinaison italienne et provençale.

Toutefois, la forme latine ne pouvait se maintenir intacte dans ces dernières; car la prépondérance de l'accent réduisait l'extension de la syllabe d'inflexion, et s'il épargnait l'*s* final, c'est parce que cette lettre pouvait s'adjoindre à toute consonne. Cette observation a particulièrement trait à la seconde déclinaison; *amicus* et *amicos* donnent pour forme nouvelle *amic-s*; *amici* donne (nom. pl.) : *amic*. Cette contraction est déjà importante. Que si dans le mot latin, l'accent porte sur la pénultième, la syncope sera plus forte encore : *clercs*, *dons* de *clericus*, *dominus*. Mais le procédé devient-il impraticable par la nature des consonnes? on intercalle un *e* adoucissant ainsi : *Articulus*, *monachus*, *male aptus* donneront au nom. sing. et à l'acc. plur. *articles*, *monges*, *malaptes* au lieu d'*articls*, etc. De même au nom. plur. *article*, *monge*, *malapte* au lieu d'*articl*, etc. Quant à l'acc. sing. il faudra que l'*m* final qui s'unit difficilement à d'autres consonnes disparaisse radicalement. La forme latine est *amicum*, la romane sera *amic* (au lieu d'*amic-m*). En résumé la seconde déclinaison présentera les formes suivantes :

Amicus, amicum; amici, amicos.

Devienent :

Amics, amic; amic, amics.

L'*m* de l'accusatif pourra être conservé là où il ne déroge pas au système d'accentuation. C'est le cas de l'accusatif monosyllabique; seulement l'*m* soumis à une

legère altération devient une *n* : partant la langue romane déclinera nom : *res* acc. *ren*. pareillement de *meus*, *tuus*, *suus*, acc. *meum*, *tuum*, *suum*, elle fera *mos*, *tos*, *sos*, acc. *mon*, *ton*, *son*. — Les autres terminaisons de la seconde déclinaison sont tenues de se plier à la règle que nous avons posée. Ainsi *seculum*, *malum*, *liber* n'offrent plus que *segles*, *mals*, *libres*. Ainsi arrive-t-il dans la formation d'une langue; des cas non analogues subissent le principe prédominant.

La troisième déclinaison en fournit exemple. La plupart des mots sont traités conformément à la seconde; car ils ajoutent un *s* à la racine au nom. et à l'acc. sing. Ainsi *mars*, *noms*, *cors*, *flors*, *albres* au lieu de *mare*, *nomen*, *cor*, *flos*, *arbor*, et suppriment l'*s* dans les autres cas. Le hasard a fait que bon nombre ont retenu leur forme latine au nominatif ex. : *mons gens*, qu'il faut écrire : *monts*, *gents*; d'autres ont rejeté l'*s* qui ne leur convenait pas; nommément *paire*, *maire*, *fraire*, *hom*, de *pater*, *mater*, *frater*, *homo*, et néanmoins on rencontre les formes *paires*, *maires*, etc.

La troisième déclinaison soulève un problème remarquable. Comment procéder avec les noms qui subissent dans la déclinaison un déplacement de l'accent. *(Vírtus virtútis imperâtor*, *imperatòris?)* La langue provençale témoigne d'une manière frappante combien elle est restée fidèle à l'accentuation latine. Le nomin. sera formé d'après la seconde déclinaison en ajoutant un *s* à la racine *(virtût-s)* ce qui ne porte aucune infraction à l'accent. — Ou bien il se réglera sur la troisième et maintiendra dans le nom. sing. aussi bien que dans les autres cas l'accent originaire. Les Romains disaient *imperâtor*,

amátor, *servitor* (1) par transposition d'accent, *imperatórem, amatórem, servitórem*. Les Provençaux dirent à leur exemple *emperaîre*, *amaîre*, *servîre* (au lieu d'*emperadre* etc.) Acc. *emperadôr*, *amadôr*, *servidôr*. Cette méthode s'applique à presque tous les mots en *aire eire*, *ire* et encore à quelques autres tels que *lâire*, *lairô; sôr*, *serôr; pâstre, pastôr*, d'après *latro, latronem; soror*, *sororem; pastor*, *pastorem;* voire même à des mots non latins : *bar* (homme) acc. *barô*, *Uc*, acc. *Ugô* et autres surnoms qui présupposent les formes latines *báro*, *barónem; húgo*, *hugònem*.

Voici encore un cas particulier. Certains mots dont le nominatif se termine en *er*, forment l'accusatif en *or* comme *seigner, meiller, maier : seignor*, *meillor*, *maior*, circonstance faite pour étonner le linguiste. La grammaire provençale n'a pas pris la peine de nous l'expliquer ; mais un examen plus appronfondi fait également reconnaître ici un déplacement d'accent, lequel pose au nominatif sur la pénultième, à l'accusatif sur la finale, de sorte que le latin *sénior seniórem* a produit le roman *séigner*, *seignôr* (2).

Enfin il faut remarquer dans la troisième déclinaison l'invariable formation en *s*. La présence de cette lettre est imminente toutes les fois qu'une sibilante préexiste dans la rime ou dans la syllabe dérivée immédiatement avant la

1) Ce mot a dû être en usage, témoin *servitrix*.

(2) C'est ce qui se démontre par la rime. La forme en *or* se rencontre dans les masculines celle en *er* jamais ; attendu qu'elle appartient aux féminines. *Sénher* nous servira d'exemple puisqu'il rime avec *destrénher*. On peut en dire autant de *ménre* (de *minor* acc. *menòr* de *minorem*) rimant avec *prénre*. *Méiller*, *mâier* ne se rencontrent pas en rime parce qu'ils n'ont pas de terminaison analogue. Ils fournissent une preuve négative, car s'ils étaient accentués *meillèr*, *maiér*, ils prendraient rang parmi les rimes masculines.

flexion; ainsi *vers* (au lieu de *vers-s* et *vers-m*) *glorios*, *pretz*, *solatz*, *dous* de *versus*, *gloriosus*, *pretium*, *solatium*, *dulcis*. Certains neutres de la troisième ont conservé l'*s* à l'accusatif, même dans les langues actuelles. *Temps*, *cors*, *latz*, *peitz*, *solatz* de *tempus*, *corpus*, *latus*, *pectus*, et s'ils maintiennent également cette terminaison au pluriel alors que l'italien emploie *tempora corpora*, c'est par suite de l'effort vers la concision.

On s'est comporté tout différemment à l'égard de la première déclinaison latine. Le singulier provençal est toujours en *a*, le pluriel en *as*, sans distinction de cas. Mais le singulier ne contrevenait pas à la règle; il est même vrai de dire qu'il l'observait en reproduisant le nominatif primitif et en absorbant comme de coutume la lettre *m* à l'accusatif; de sorte que *domna* remplace *domina* et *dominam*. Mais au pluriel l'accusatif a envahi le nominatif; ce qui s'étendit plus tard à toutes les déclinaisons lors du déclin simultané de la langue et de la littérature (1).

A quelque distance de la déclinaison latine que soit reléguée la déclinaison provençale, elle n'en reproduit pas moins assez fidèlement l'esprit de sa langue maternelle. En effet, lorsqu'elle cherche à suppléer à la perte de la flexion des premiers et seconds cas, par les prépositions *de* et a, l'ex-

(1) Voici le tableau des déclinaisons :

		I.	II.	III.
Sing.	Nom.	Domna.	Amics.	Séigner.
	Acc.	Domna.	Amic.	Seignôr.
Plur.	Nom.	Domnas.	Amic.	Seignôr (s).
	Acc.	Domnas.	Amics.	Seiguôrs.

Il faut compter dans la roisième les indéclinables dont nous avons parlé.

pédient pourra toujours être considéré comme une extension de l'emploi des prépositions latines. Néanmoins le substantif roman nous présente un procédé qu'on chercherait en vain dans le latin. Nous voulons parler de l'article emprunté au pronom *ille*, sans rapport aucun avec la déclinaison, qui ne spécifie nullement le cas, et n'était pas même nécessaire pour désigner le nombre, puisqu'on y avait pourvu. Il faudrait plutôt attribuer son existence à un effort vers la clarté, tendance naturelle lors d'un mélange de peuples. On voulait préciser l'objet, le montrer au doigt, et quel indicateur plus convenable qu'un pronom démonstratif tel qu'*ille*? Ce soin de circonstancier, qui caractérise les nouveaux idiomes et trahit l'inquiétude d'être mal compris, s'est formulé dans un merveilleux renforcement de formes. L'exemple le plus frappant c'est la forme provençale *meïsmes;* le positif *ipse* parut insuffisant, et *meismes* fut emprunté au superlatif *semetipsissimus.*

Un trait caractéristique du provençal c'est de s'être approprié les trois genres de l'adjectif. Toutefois le neutre n'est employé que substantivement et est formé d'après le type primitif latin.

De bonus, bona, bonum; melior, melius

Est résulté: *bons(bos),bona,bon(bo),méiller,meills.*

Ce faible incident assure à l'idiome des troubadours une nouvelle supériorité sur les autres langues romanes, supériorité à laquelle s'associe jusqu'à un certain point l'espagnol. Le neutre est également pris adverbialement; mais sa forme témoigne qu'il dérive non de l'adverbe, mais bien de l'adjectif. *(Leu, breu,* de *leve, breve,*

et non de *leviter*, *breviter*). *Bonum* et *bene* ont produit simultanément *bon* et *ben*, l'un exclsivement employé comme neutre, l'autre comme adverbe.

Les degrés de comparaison se forment par l'adjonction des mots *mais* ou *plus* et *mens* (moins) antéposés à l'adjectif, au comparatif et munis eux-mêmes de l'article au superlatif. Le type de cette méthode préexistait déjà dans la grammaire latine (*magis pius*), la romane n'a fait que lui donner plus d'extension. On retrouve toutefois les traces des degrés de comparaison synthétiques, comme *ausor* du positif *autz* (*altus*), *gensor* de *gens*, *sordeior* (*sordidior*); même dans les mots non latins comme : *franquor* (de *francx*). Un exemple singulier c'est *bellaire* acc. *bellazor bel*, *laior* de *lag* (laid); viennent ensuite les comparatifs latins dits par anomalie, que le provençal a imité en masse : (*méiller*, *péier*, *máier*, *menre*); *plures* a été supprimé et à l'aide de *plus* on a produit une forme nouvelle et sonore *plusór* (fr.) plusieurs.

Le pronom est étonnamment riche en formes. La plupart du temps, il est vrai, il a fallu se les procurer par composition, mais ces termes étant susceptibles de reproduire les plus fines nuances de la perception, l'innovation assurait réellement à la langue un avantage essentiel. Le roman, par une propension marquée à faire des composés rejeta plusieurs pronoms monosyllabiques, *hic* et *is*. Les plus importants à ses yeux furent *ille*, *iste*, sous la forme de *ell* et *est*, lesquels combinés avec l'ancien *ecce* et les nouveaux *aisi* et *aqui* (ici), ont engendré une foule de pronoms démonstratifs (1). La déclinaison du

(1) *Ecce ille* donnèrent : *cel*; — *ecce iste* : *cest* — *aisi ille* : *aicel*; — *aisi iste* : *aicest* : — *aqui ille* : *aquel*; — *aqui iste* : *aquest*.

simple pronom *el* offre une singulière variété, nous dirons une surabondance de formes, qui s'explique au surplus par le multiple emploi du pronom. On ne se servit pas seulement de la racine, mais encore de la syllabe finale détachée d'*ille;* on faussa la déclinaison, on recourut même, contrairement à l'usage des néolatines, au génitif latin.

Certains pronoms sont traités comme de vrais affixes, en ce que, privés de leur voyelle ils se trouvent adhérer à un mot quelconque du membre de phrase, sans ajouter par le fait au nombre des syllabes. Aussi arrive-t-il que deux ou trois mots soient englobés dans un monosyllabe. On compendra l'avantage qu'en pouvait retirer l'élocution, et surtout l'élocution poétique (1).

La prédilection du parler populaire pour les syllabes d'inflexions éminemment caractéristiques mais difficiles à prononcer nettement, jointe au procédé commode de la contraction, devaient étendre aux conjugaisons l'in-

(1) Les affixes produits par aphéréze (ex : en. all. *giebt 's* au lieu de *giebt es*) sont communs à la pluspart des langues et n'offrent rien d'étrange puisqu'ils opèrent par la voie connue de la contraction. Mais le provençal s'en procure par apocope, procédé plus rare en ce qu'il est plus hardi, nommément : *m, t, s,* pour *me, te, se,* et deux syncopés *ns, vs,* pour *nos, vos.* On les rattache ordinairement à des pronoms, des verbes ou des particules. Le raccourcissement qu'on peut obtenir se révèle clairement dans l'exemple *tanh-s* (il convient). Trois monosyllabes peuvent ainsi être englobés dans un seul, ex. : *sievs* décomposé *s'ic-vs*, au lieu de *si icu vos*, prononcez : *sjew.*

Dans les manuscrits les affixes sont postposés et adhèrent au mot précédent, auquel la prononciation les rattache. Ainsi *nos* pour *no se;* c'est ce qu'il ne faut pas imiter dans l'impression, parce qu'il en résulterait ambiguité comme dans *nos*. Raynouard les sépare et écrit : *no s*, mais cette consonne isolée donne un singulier aspect au texte et entrave la prononciation. Il convient donc de les séparer et de les rattacher tout à la fois ; ce qui s'effectue à souhait par le trait d'union, méthode employée pour la première fois dans les « observations » de M. de Schlegel, où l'on trouve écrit : *no-s'*. — Nous l'avons adoptée en rejetant toutefois l'apostrophe ; parce qu'il n'est pas d'usage de l'employer devant une consonne ; et encore parce qu'il n'indique pas quelle voyelle a été supprimée.

fluence exercée sur la déclinaison. La conséquence rigoureuse était pour le verbe la perte de plusieurs temps. — Comment distinguer en effet *amabo* d'*amabam; amavero* d'*amaveram*, alors que la sourde intonation de la voyelle d'inflexion rendait l'ambiguité fréquente? Comparez *aman*, *amon*, *amen*, substituts divers du latin *amant*. Ainsi furent supprimés le futur, l'imparfait et le parfait du conjonctif, à la vérité l'imparfait se trouva remplacé par le plusque-parfait du conjonctif (*ames* j'aimais d'*amavissem*), tandis que le plusque-parfait de l'indicatif reçut un sens conditionel (*améra*, j'aurais aimé d'*amaveram*); mais si l'on comblait des lacunes, il s'en formait d'autres. Pour y remédier, on chercha à exprimer les différents degrés du temps passé en employant le verbe possessif *habere (aver)* conjointement avec le participe *amatus (amat)*. Le procédé n'était rien moins que neuf; la haute élocution latine ne l'avait pas dédaigné, le populaire en avait certainement fait usage; d'ailleurs il s'offrait tout naturellement, indiqué par l'exemple des autres langues. Par cette même méthode simple et rationelle, le futur se trouva évincé par le présent ou imparfait d'*aver* joint à l'infinitif, et ces deux éléments finirent par s'identifier à tel point qu'on peut les considérer comme une formation synthétique, *amarai* pour *amar ai* et *amaria* pour *amar avia* (1). L'impératif éprouva également une forte altération; le gérondif se maintint, et le supin disparut (2).

Les conjugaisons régulières sont au nombre de trois et les

(1) Castelvetro est le premier, à notre connaissance, qui ait fait cette observation dans ses remarques à la prose de Bembo. L. II. 204.

(2) Le tableau suivant fera saisir clairement les transformations grammaticales. Il offre en plus l'accentuation négligée par Raynouard.

voyelles caractéristiques de l'infinitif *a, e, i*, servent d'ordinaire à les distinguer. Les infinitifs se terminent en *âr*, *ér*, *ír*, *(íre)*; toutefois le provençal a conservé la forme de la troisième conjugaison dans laquelle l'*e* bref persiste ou retrait d'après les lois de l'euphonie, comme c'est le cas dans *plánher* et *mordre* de *plangere* et *mordere*.

Cette tendance si particulière au provençal, cet effort constant à concentrer le mot sur la voyelle accentuée, lui enleva plusieurs temps actifs et tout le passif, à l'exception d'une forme du participe. Le déchet ne pouvait se compenser que par la voie de la composition, dont la langue latine avait pris l'initiative à tel point qu'elle s'était dotée par ce moyen de la moitié d'un passif. Aussi

Indic. pr. Latin.	donne en prov.	Plusq.	donne en prov.
Amo	*âm*	Amaram	*amèra*
amas	*amas*	amaras	*ameras*
amat	*ama*	amarat	*amera*
amamus	*amâm*	amaramus	*amerâm*
amatis	*amatz*	amaratis	*ameratz*
amant.	*âman.*	amarant.	*amêran.*
Imp.		Cj. pr.	
Amabam	*amâva*	Amem	*âme*
amabas	*amavas*	ames	*ames*
amabat	*amava*	amet	*ame*
amabamus	*amavâm*	amemus	*amêm*
amabatis	*amavats*	ametis	*ametz*
amabant.	*amâvan*	ament.	*amen*
Perf.		Plusq.	
Amavi	*amëi*	Amassem	*ames*
amasti	*amest*	amasses	*amêsses*
amavit	*amet*	amasset	*amês*
amavimus	*amem*	amassemus	*amessêm*
amasti	*ametz*	amassetis	*amessetz*
amarunt.	*ameron.*	amassent.	*amêssen.*

S'y joignent encore les formes : *ama, amar, aman* et *amans* provenant d'*ama, amare, amandum* et *amans*. Telle est la partie latine de la conjugaison. La partie romane comprend les temps composés avec *aver*.

les langues romanes n'avaient-elles fait qu'une application plus large de la méthode analytique. Les verbes auxiliaires pour le passif sont principalement *ésser* (être) *estar* (se trouver). Le premier offre dans sa conjugaison quelques particularités remarquables; du latin *es* s'est formé le roman *esi*. Et vice versa *est* latin s'est réduit à *es*. Les deux personnes du futur *ero* et *erit* se sont conservées sous la forme *er*, conjointement avec deux innovations *serai*, *sera*. Le conjonctif *sia* ne dérive en aucune manière de *sim*, mais bien du populaire *siem* employé par les poètes tragiques.

Parmi les effets de la contraction du verbe, il faut citer l'apparition d'une foule d'homonymes auxquels force était d'appliquer la méthode analytique. On se servait du pronom personnel, insuffisant toutefois à leur prêter secours dans tous les cas.

Les déviations à la conjugaison régulière sont sans nombre. Le latin à la vérité était déjà abondamment pourvu de formes anomales; mais on pouvait aisément reconnaître, même sous ces formes, le temps du verbe; au lieu que dans le roman, la contraction annihile souvent l'indice essentiel. Aussi n'est-ce pas sans peine que l'on parvient à distinguer le présent et le parfait de l'indicatif à la troisième personne du singulier. Qui devinerait en effet que *plai* est dérivé de *placet* mais *plais* de *placuit* ? Que *beu* représente le présent *bibit* et *bec* le parfait? Il est digne de remarque que la troisième personne du parfait irrégulier a fait abandon de la syllabe romane en *et*, si favorable à la clarté. Est-ce ici absence de principe? nullement; en y regardant de plus près, c'est l'application d'une règle des mieux entendues. De telles anoma-

lies n'atteignent guère que la seconde et la troisième conjugaison latine. La troisième personne du parfait n'émet pas l'accent sur la syllabe dérivée (comme dans *amavi, audivi*) mais sur la syllabe racine (comme dans *plâcuit, bîbit*). Or, si la langue avait conservé la syllabe finale (Lat. *it, uit* rom *et, i*), elle aurait enfreint la loi de l'accent , la syllabe finale se serait trouvée accentuée au préjudice de la racine; on aurait dit pour *pláis* de *plâcuit : placét* ou *plaquét*. L'on reconnaît de nouveau le rôle important de l'accent dans la formation de la langue. Maintenant le parfait rejetant la syllabe *et*, il fallait pourvoir par un moyen quelconque à ce qu'il ne pût être confondu avec le présent. L'incomparable procédé de la langue ancienne, modifiant le sens par la modification de la voyelle racine *(légit : lêgit, facit : fecit.)* était inapplicable; car l'ouïe avait perdu depuis longtemps la perception des éléments constitutifs qui avaient présidé à la construction de la langue; et si la langue française contient vestige de ces intenses flexions (présent : *peut, sait, tient*; parfait *put, sut, tint*), c'est en partie un jeu du hasard, en partie l'effet de la propension à la diphtongation. On s'en tint à la forme extensive et *voluit, debuit, habuit, potuit*, fut rendu au moyen d'un *c* par *volc, dec, ac, poc*. Alors que le parfait était déjà caractérisé dans la racine (comme *mes* de *misit*) on pouvait et l'on devait même écarter le procédé; néanmoins on forma la première personne, pour la distinguer de la troisième, d'après le modèle des verbes réguliers; la prédilection pour cette conjugaison est très-marquée. Elle s'est emparée de nombre de verbes dont plusieurs ont conservé une forme latine; d'autres suivent une conjugaison qui ne

leur appartenait pas; enfin l'on rencontre de nouvelles formations; ainsi, certains temps que la grammaire romane a rejetés reviennent sous la forme du fréquentatif; ex. : *usar* d'*usus; oblidar* d'*oblitus*; *cobeitar* de *cupitus*.

En ce qui regarde les particules, le provençal en possède en surabondance, il n'a gardé toutefois qu'un petit nombre des formes simples, et s'en est créé de nouvelles par composition, à l'exemple du latin qui s'était efficacement servi de ce moyen. On rencontre pourtant quelques particules simples, nouvelles (1). De ce nombre il en est une de consonnance et de structure tout-à-fait allemande: *blos* signifiant *all. blos* ou *baar* (seulement). Une autre préposition, *apud*, a subi de singulières vicissitudes, les Français l'ont remplacée par *chez* de *casa* (maison); les Italiens emploient d'ordinaire *pressus* de *presso* (auprès); les Provençaux seuls l'ont maintenue dans la forme *ap* ou *ab* et l'emploient également pour *cum* qu'ils ont perdu mais qui s'était conservé en espagnol et en italien. Aujourd'hui, conjointement avec *œque* (*ab* hoc : *avec*), elle sert encore en français à remplacer *cum* (2).

(1) Les prépositions conservées sont :

Ad	*a.*	Inter	*entre.*	Sub	*sots.*
Apud	*ab.*	Juxta	*josta.*	Super	*sus.*
Ante	*ans.*	Per	*per.*	Supra	*sobre.*
Contra	*contra.*	Post	*post.*	Trans	*tras.*
De	*de.*	Prope	*prop.*	Ultra.	*oltra.*
Extra	*estra.*	Secundum	*segon.*	Versus	*vers.*
In	*en.*	Sine	*senes.*		

Parmi les nouvelles il s'en trouve de très-appropriées à leur but, comme *most* parmi, *part* par-delà. Les renforcements de formes ont étonnamment réagi sur les particules et ont fini par amplifier singulièrement le mot primitif. Comparez : *ant, enant, denant, adenant.* D'autres présentent le nec plus ultra de la contraction. Ainsi : *com* de *quomodo; deslor* de *de ipsa illa hora; deserenan* de *de ipsa hora in antea,* dérivations irrécusables.

(2) Nous ferons suivre quelques remarques étymologiques qui se bornent toutefois aux particules dont Raynouard ne nous semble pas avoir saisi la véritable dérivation dans sa

C'est dans l'adverbe surtout que se fit sentir le besoin de nouvelles formations; bon nombre de l'ancienne langue ne voulant pas se plier au système d'accentuation de la nouvelle. *Humiliter* se reconstitue avec l'aide de *mente (humilmén* d'*humili mente)*. Et ce fut par suite de cet effort vers la clarté, signalé plus haut, que l'on accompagna la négation *non* de certains substantifs qui sembleraient corroborer sa signification, ex. *non mica*, non une miette, *non pas* (non un pas) *non ges*, etc.

Nous n'offrons qu'un aperçu fugitif de la grammaire provençale, mais qui suffit néanmoins à en faire ressortir les traits saillants. Il faut placer en première ligne la *déclinaison synthétique*, ou mieux ce qui s'en est conservé, et la *richesse de formes*. La première ne favorise pas seulement la clarté grammaticale, en distinguant avec le plus grand soin le sujet de l'objet, mais alors qu'elle rejette comme inutile la terminaison distinctive

grammaire, sous d'autres rapports, grammaire modèle. Elles feront comprendre combien le système d'accentuation, également négligé par Raynouard, est important pour les recherches étymologiques. *Ab* ne dérive pas d'*habere*, c'est-à-dire du participe *avent*, car ce dernier a l'accent sur la syllabe dérivée, mais provient plutôt d'*apud*, comme *cap* de *caput*. D'ordinaire, sans doute, la prépos. répond au *cum* latin, mais elle comporte également l'acception d'*apud*, ex.: Gaucelm Faidit : « Deu hom trobar merce *ab* las meillors. » Les *Ms.* écrivent indifféremment *ap*.

Soven ne vient pas de *sæpe* mais de *subinde* eu égard à l'accent. *Alques* nullement d'*aliquoties*, car la voyelle accentuée *o* ne pouvait pas être absorbée, mais bien *d'aliquid*. *gens* ou *ges* qui s'adjoint à *non* (ex.; *no-m mogui ges* je ne me meut pas), ne saurait dériver de *gens* (peuple) parce qu'il est indéclinable (comparez d'autre part *res acc. ren*); nous le ferons dériver de *genus* qui unissonne à l'acc. et au nom., et dont l'acception comporte également celle de *quelque chose*. *demanés* (tout à coup) dériverait difficilement de *de mâne* mais vraisemblablement de *de manu ipsâ* — *donc* non de *tunc*, le *d* est essentiel (ital. *dunque*) mais plutôt d'*unquam* — *mest* évidemment non de *medium* mais de mixtus. L'étymologie de *gâire* (franc *guéres*) est difficile, qu'on le fasse venir de *gran re*, il faudrait alors l'accentuer *gairê*? Quant à le dériver de l'allemand *gar*, c'est encore moins admissible, attendu qu'en vieux français, on le construit souvent avec le genitif.

des cas, elle offre une concision qui rappelle la langue latine; enfin elle permet un emploi bien autrement large de l'inversion que les autres idiomes romans; avantage inappréciable, puisque l'inversion fournit le moyen le plus intense, le plus ingénieux de relever l'élocution oratoire et de rendre l'énergie de la pensée (1). La richesse presque surabondante de formes vient en aide à la diction en ce que, par une diversité de modulations, elle provoque l'euphonie et assure au poète de grandes ressources métriques; c'est ce qui est particulièrement vrai de l'article, cet éternel compagnon de la déclinaison, donnant pour le genre masculin les formes *el, lo*, pour le féminin *la, ill*, dont le poète pouvait à son gré supprimer ou élider la voyelle.

En comparant sous ce rapport le provençal et les autres dialectes romans, on verra qu'il réunit à lui seul presque toutes leurs formes grammaticales, notamment dans le pronom, le verbe irrégulier et les particules. Qu'on en juge par la triple forme affectée au latin *sum*. Le provençal possède *sui, soi, son*, qui ne se retrouvent qu'isolément dans le français, l'espagnol et l'italien.

Toutefois la langue occitanienne pèche par un défaut

(1) Exemples (I). Eu égard à la clarté, Rayn. cite l'exemple suivant : le vers de Corneille : « Le crime fait la honte et non pas l'échafaud, » ne serait pas amphibologique si la langue française employait l'*s*, comme désignation du nominatif : « Le crimes fait la honte et non pas l'échafaud. »

(II) Eu égard à la concision : per amor *(de)* Dieu, l'enaps *(de)* Tristan, los usatges *(de)* Karlo; *(a)* mon Aziman m'anaras, porta'l chan *(a)* N'Agout. (III) Eu égard à l'inversion : amor (acc) Non vens menassa ni bobans; » Invertion employable dans les au res langues romanes et même en allemand.

« E'l rei Daire feric de mort sel, qu'el noiric; » mot à mot en français : « Et le roi Darius frappa de mort celui qu'il nourrit. » La phrase se comprend à l'aide de l'histoire, mais la langue ne peut rendre ces expositions si simples. De telles tournures que : « Del chan essenhadors, » sont ordinaires.

inévitable à toute langue inclinant à la contraction : la multiple synonimie d'un grand nombre de mots. Plus que toute autre langue moderne de l'Europe, le français a, par la même raison, contracté ce défaut, bien autrement préjudiciable à une langue morte qui a cessé de parler à l'oreille; car nul doute que, de son vivant, certaines fines nuances de prononciation suffisaient en beaucoup de cas à spécifier l'acception de l'homonyme. Il est rare toutefois qu'on ne puisse s'y retrouver à l'aide de la grammaire et de la construction; mais le retour trop fréquent de l'amphibologie nuit à l'intelligence immédiate et concentre trop l'attention sur les parties accessoires du discours (1).

(1) Nous citerons ici des passages où Raynouard, si profondément versé dans la langue provençale, s'est mépris sur le vrai sens de certains homonymes ; ainsi : III.

Qu'entre lur guaps passa segurs mos *vers* :

Il traduit le dernier mot par vers ; il signifie ici vérité ou sérieux. « Mon sérieux, dit le poète, se fait jour à travers leurs plaisanteries. » Et il poursuit : « Personne ne le comprend, personne ne m'en blâme, car ils croient que je plaisante comme eux. »

Quar tot quant es es las autras *devis*
Vey qu'es en vos — III. 340.

Raynouard ; III. « Tout ce qui n'existe pour les autres dames que dans les louanges de leurs amants.... je le trouve réuni en vous. » *Devis* peut également signifier divisé, réparti, et telle est ici son acception attendu que *tot quant* se rapporte plus convenablement à un adjectif. Traduisez donc : « Vous possédez tout ce qui est reparti entre les autres femmes. » Parfois l'interprétation est embarrassante. Ainsi le passage *Ms.* de Folquet de Marseille :

Chanta volgra mon fin cor descobrir
Lai on m'agr'obs que fos saubutz mos *vers*.

« En chantant je voudrais révéler mon cœur fidèle là où il me serait avantageux que ma poésie — ou que mes *véritables intentions* (?) fut connue. » Cette dernière interprétation nous semble la plus correcte.

EUPHONIE ET PRONONCIATION.

En caractérisant une langue, si l'on veut faire la part de ses avantages et de ses défauts, il est deux choses à considérer : la matière première et son application à la structure grammaticale. Nous avons esquissé les traits principaux de cette dernière et n'avons point à nous occuper de la première. Il est reconnu que les mots des langues romanes sont en majeure partie empruntés à la langue latine; qu'un nombre comparativement très-minime dérive de l'allemand, et quelques-uns de langues fort éloignées.

L'euphonie offre une troisième étude, mais ne doit en aucune manière être regardée comme point capital; car elle n'est pas essentielle au but de la langue; nécessairement elle donne lieu à des appréciations fort diverses; ce qui nous empêche d'en déterminer les lois d'une manière absolue.

Il est néanmoins évident que par la forte contraction de la voyelle, le provençal reste en-dessous de sa langue maternelle sous le double rapport euphonique et grammatical. D'autre part, il évite également la mollesse de

l'italien et le *mutisme finál* du dialecte français, mais il le cède à l'espagnol qui, se gardant de ces deux écueils et même de la dureté, l'emporte à cet égard sur tous les idiomes néolatins.

La dureté est effectivement un reproche que l'on peut infliger au provençal, et qui résulte de l'entassement des consonnes. Mais il serait difficile d'aborder la question de près, attendu qu'on ne saurait reproduire la prononciation avec la fidélité voulue. Nous possédons, néanmoins, deux guides excellents pour la retrouver; les indices que contiennent les traitésgrammaticaux du temps, et la comparaison des retours analogues et des modifications de certains sons. Il faut encore tenir compte de la prononciation actuelle du provençal, du catalan et autres dialectes en affinité, parce qu'elle a dû nécessairement subir, même sous le point de vue orthographique, l'influence du provençal, arrivé de si bonne heure à l'état de langue écrite.

Mais le grand nombre de variantes orthographiques à propos du même mot élève une nouvelle difficulté. On trouve *cantar* et *chantar ; planh, plang* et *planch; bel, bell* et *belh, jutjamen* et *jutgamen ; frug, fruch, fruig, fruich; fuelha* et *fueilla; corage, coratge, coraje*. Proviennent-elles de différences orthographiques ou euphoniques? Prononçait-on *c* comme *ch ;* ou la forme *cantar* était-elle admise concurramment avec celle de *chantar* ?

Pour délier autant qu'il est possible ce nœud gordien, le plus sûr est de partir de ce principe qu'avec la haute élocution ou langue écrite prévalut de bonne heure une

orthographe assez uniforme, principe que rien ne contredit en ce qui regarde la France méridionale, qui lui est même plus appliquable qu'à toute autre contrée, puisque la langue mise sur l'enclume y était élaborée par une poésie mettant un si haut prix à la forme artistique. Le développement théorique ne se fit pas attendre, à en juger par deux grammaires parvenues jusqu'à nous. Le *donatus provincialis* écrit en provençal par un auteur inconnu, suivi d'un vocabulaire de rimes. *La dreita, maneira de trobar*, par Ramon Vidal, troubadour bien connu de la première moitié du XIII.e siècle. La grammaire faisait une partie importante du noviciat du poète, qui l'apprenait par enseignement oral ou écrit, de la vient que Ramon nomme la sienne un art de trouver.... On reconnait clairement le soin qu'on apportait à l'art d'écrire, dans l'emploi bien entendu des lettres comme signes représentatifs du son et dans lequel le provençal suit des principes fort analogues à ceux du haut Allemand (1).

On peut admettre à bon droit que les auteurs, les copistes et les grammairiens s'attachèrent à rendre chaque son d'une manière tout à la fois simple et caractéristique puisqu'ils assignèrent à chaque lettre de l'alphabet une valeur individuelle. Les variantes d'écriture, indiquent donc dans la plupart des cas une différence de prononciation; ce qui s'explique suffisamment par la grande

(1) Ainsi la *media* interne se transforme en *tenuis* finale, recebre : *recrup* — saber : *sap* — trobar : *trop* — segre : *sec* — Ugo : *Uc* — pregar : *prec* — gardar : *gart* — ardre ; *art* amada : *amat*. Il est rare de voir une media finale et il faut tenir compte d'autres modifications comme *lag* pour *lai*. *Tenuis* se trouve en général devant *tenuis* et *ch*, ainsi *deptor (debitor)*, sapcha. Le *V* interne devient souvent *f* quand il est final *servir, serf*. De malappris copistes pèchent souvent contre cette règle mais les *Ms.* anciens et corrects l'observent soigneusement.

richesse de formes, apanage du provençal. Qu'elles aient appartenu en propre au dialecte principal, ou, ce qui est plus probable, qu'elles résultent du contact des différents dialectes, peu nous importe. Toujours est-il que les poètes employaient à leur convenance, et souvent pour satisfaire aux exigences de la rime, des formes diverses (1).

Dans certains cas, toutefois, la difficulté de représenter le son par des lettres occasionnait des déviations de forme purement orthographiques et dans lesquelles il ne faut pas chercher une forme particulière. Nous rangerons dans cette catégorie l'*i* et l'*m*; le procédé naturel était de figurer ce son en écrivant *i* dans l'acception du *j* italien. Mais on aurait pu confondre l'*i* consonne et l'*i* voyelle, surtout lorsqu'il était final, de sorte qu'on aurait prononcé *beli, tani* comme formant deux syllabes, et d'ailleurs l'*i* consonne possédait peut-être une valeur absolument différente. On le remplaça donc par une lettre essentiellement superflue, l'*h*, et l'on écrivit *belh, tanh*, qui se prononçaient comme *beil, tanjn*. D'autres cherchaient à figurer cette prononciation en plaçant l'*i* devant *l* et *n*, ou en redoublant *l;* on trouve donc *beil*, *beill*, *bell*, *tain*, également *tainh* et autres. Mais les meilleurs manuscrits s'en tiennent à la première leçon. La différence entre *ue* ou *uo* diphtongue *(fuelha, fuoilla)* devait être purement orthographique; car tous deux se retrouvent en rime; c'était sans doute un acheminement vers le français *eu* (*feuille*).

L'orthographe latine exerça également une notable influence sur le système chirographique de la nouvelle

(1) Ramon Vidal dit déjà : Per aver mais d'entendemen, vos vuoil dir qe paraulas i a, don hom pot far doas rimas, com *Leal, talen, vilan, canson, fin* ; qe pot hom ben dir si vol *liau, talan, vila, canso, fi*; aiso trobam, qe o an menat li trobador, mas los primiers, so es *leal*, etc. son li plus dreg. Crusca provenzale.

langue. Delà vinrent la double valeur de quelques lettres, et le double signe représentatif de certains sons. Nous citerons le *c* et le *g* dont la prononciation est déterminée par la voyelle suivante; et l'*i* consonne, synonyme du *g* devant *e* et *i*. Les *mediae* interpolées devaient s'articuler très mollement, car elles s'élident devant la voyelle ou sont complètement absorbées; *b* résonne à peu près comme *v*. Il est fâcheux que les *Mss.* n'aient pas spécifié la différence de l'*i* et du *j*; car on se demande si dans *aiudar*, *cambiar*, l'*i* est voyelle ou consonne? Raynouard écrit *ajudar*, peut-être parce que *di* (c'est un dérivé d'*adiutare*) devient ordinairement *j* (comp. *jorn* de *diurnum*); cependant la forme contemporaine *aïdar* mériterait considération.

Bastero a donné un traité de la prononciation d'une très-mince valeur; d'une part il confond l'idiome des troubadours avec le catalan postérieur, de l'autre il cherche à figurer la prononciation sans la comparer constamment à celles des langues vivantes, et ne tient nul compte de plusieurs cas particuliers(1). On parlerait assez correctement en se réglant sur la prononciation castillane, bien entendu suppression faite des gutturales et en prononçant le *g* devant *e* et *i* à la manière des Italiens et *j* comme *g*; *nh lh* comme les Portugais; il ne saurait être question de nasales ou de lettres absorbées.

L'accentuation n'offre pas moins de difficultés. La langue possède l'accentuation aiguë et traînante; et bien qu'il soit facile de déterminer la place de l'accent, le choix n'en est pas moins parfois très-embarrassant; il faut toujours consulter la nature des voyelles, la rime, l'usage des autres dialectes romans.

(1) Crusca Provenzale. p. 119.

HISTORIQUE.

L'histoire des temps reculés de la langue provençale gît encore tant soit peu dans les ténèbres et a suscité des opinions passablement contradictoires. Ainsi quelques philologues lui accordent l'ancienneté de la monarchie française; mais les traces certaines de son existence ne sont sensibles dans l'Europe romane qu'à dater du VIII.e siècle. Dès-lors, et à part le témoignage de l'histoire, on reconnaît dans la latinité de l'époque diverses empreintes d'un langage populaire, membres épars qui nous révèlent une langue se formant de bonne heure au sein même de cette latinité et devant procréer à son tour les divers dialectes de l'Europe latine. Cette vraie langue romane s'est maintenue longtemps dans le midi, c'est l'idiome des troubadours, appelé par d'autres Provençal. Seul, il a droit à l'antique nom de roman ; et tous les dialectes néo-latins se laissent ramener à ce type ancien roman. Telle est en somme la première hypothèse. D'autres rejettent l'unité première des dialectes néo-latins, et n'admettent tout au plus que celle du provençal et de l'ancien français. Nous n'entre-

rons pas dans cette docte polémique; ce n'est ici le lieu ni de la développer, ni de l'apprécier. Bornons-nous à quelques observations qui se rattachent à la question.

Les diverses langues romanes récèlent un type commun; toutes emploient le pronon *ille* comme article; les prépositions *de*, *a*, comme désignation de cas, déterminent les degrés de comparaison par *plus* ou *magis;* conjuguent à l'aide du même auxiliaire; spécifient la personne du temps des verbes par le pronom personnel; possèdent un futur composé d'une manière particulière; enfin l'adverbe formé de *mente*.

En outre, elles font emploi de certains mots étrangers au latin, de syllabes dérivées dont la formation leur est propre, et sont nanties d'un vaste fonds commun de locutions et de tournures. Plus on se reporte en arrière et plus l'affinité des langues devient étroite, comme l'a démontré Raynouard dans un savant parallèle des langues du midi. Tout cela dénote une langue première, nationale et romane, dont les idiomes se sont progressivement éloignés; mais prétendre trouver sur des sols divers une identité extrinsèque, ce serait demander un miracle. Dans cette vaste étendue de territoire, qui composait l'empire romain, le climat, la condition politique devaient influer diversement sur un idiome qui n'avait pas la sauve-garde de l'écriture; et cependant, malgré cette variété de teintes, partout même caractère fondamental, mêmes traits essentiels; cela devait être. Partout ce n'était qu'une même modification d'un type latin provoquée par les mêmes causes, reclamée par les mêmes besoins, devant par conséquent amener une grande similitude d'effet. Partout, l'on n'en saurait douter, la grammaire resta la même,

Les formations de mots nécessitées par la migration des peuples, à travers des déviations peu essentielles, résultant des divergences de prononciation, accusent un même esprit et à part l'empreinte du dialectisme, l'uniformité de méthode dans leur structure. Mais trois causes devaient principalement multiplier les nouvelles formations.

1.° Et d'abord ce renforcement de formes, cet effort, tant de fois signalé, qui tendait à la clarté de l'expression et fit rejeter des mots simples comme *spes, auris*, remplacés par *esperensa* et *aurelha*, l'un formé de *sperare* sur le modèle d'*abundantia*, l'autre d'*auricula*. 2.° On cherchait à suppléer par une nouvelle expression aux mots qui se pliaient avec peine au système roman. Ainsi *iter* fut supplanté par *viatge* de *viaticum*; le même procédé donna *coratge, omenatge*. 3.° Enfin de nouveaux rapports sociaux, de nouvelles idées réclamaient leur formule; l'on forma : *cavalliers, cortesia, companhia* de *caballerus, chors*, et *compains*, et l'on emprunta même au vocabulaire allemand. Nous le repétons, une nécessité d'urgence fut la cause déterminante de ces nouvelles créations, et devait les propager. S'en suit-il une identité de forme dans tout le domaine romain? S'en suit-il que les Italiens et les Espagnols n'aient pu dire dès le principe *orecchio* et *oreja*; mais à l'instar des provençaux, *aurelha*? Nous le dirons, la question de savoir si cette vaste étendue de territoires relevait d'une seule langue, ou était le partage de plusieurs, roule au fond sur un jeu de mots. Que l'on se borne donc à poser un principe irréfragable : ces langues homogènes d'origine, une fois le fait de la migration des peuples accompli, se nationalisèrent d'une

manière plus tranchée; circonstance qui peut coïncider avec le commencement du VII.e siècle, alors que les nations du midi de l'Europe s'étaient individualisées.

Rapprochons en effet les plus anciennes formes de mots ou locutions romanes, grains d'or glanés dans le désert des chartes latines; nous saisirons dans ces précieux fragments de dialectes divers, le caractère d'individualité de chacun d'eux. Aussi croyons-nous admettre avec raison pour cette époque, et voir antérieurement l'existence de trois dialectes : l'italique, le gallique français qui régnait aussi dans le nord-ouest de l'Espagne, et l'espagnol, L'italien témoignant déjà de cette mollesse de forme qui lui est particulière, n'admet que des finales voyelles (1), et forme opposition directe avec le gallique qui absorbe ou supprime toute voyelle qui n'est pas essentielle. L'espagnol tenait vraisemblablement le milieu, à en juger par le castillan tel qu'il s'est révélé plus tard; car dans les premiers temps il n'offre aucun monument écrit, pas même dans la latinité des titres et des chroniques.

Maintenant, qu'on ait parlé primitivement dans toute la Gaule, un seul dialecte qui se serait maintenu dans le midi, sauf quelques modifications légères, sous le nom de provençal ou limousin, et qui aurait dans le nord pro-

(1) Les exemples suivants du VIII.e au XI.e siècle sont extraits de documents latins Muratori III. p. 1014 Antiq. De anno 753 : una torre de auro fabrita. 759 : ubi est domo (duomo) episcoporum. 765 : ego Rixolfu presbitero. 777 : da uno lato. Signum manus Gerbaldi, filio quondam Placito. 808 : De la Vegiola usque Castellioni. 816 : quatordice, dece, nove, cinque. 884 ; fossatum de la Vite. 900 : in loco ubi dicitur lo Cavo, tutto lo suo circulo. 936 : in loco ubi dicitur Cacovelle di lo Plebajo di Ampogiano. 994 : Sancta Maria de li Pluppi. 1015 : in finibus porto Pisano prope rivomajore. 1052 ; in Cingnano usque al Fechano fine al capo del monte. 1078 : in loco et finibus Sciano ubi dicitur Campo de Pero. ubi dicitur Campo del Arno. Ces mots, ces locutions, notamment les noms propres, nous offrent un vrai specimen de l'état de la langue populaire.

duit le français, c'est un fait hors de discussion, ce semble, eu égard à la nature des deux langues. On ne saurait méconnaître, dans le français, la contraction au delà de la syllabe d'accentuation; et il serait difficile de croire que cette innovation ne datat que du X.[e] siècle, par suite du mélange normand, lorsque tout porte à croire qu'elle est antérieure. Le plus ancien monument des langues romanes dans les Gaules, ou même de tout dialecte roman quelconque, c'est la célèbre formule de serment prononcée près de Strasbourg, en 842, par Louis-le-Germanique et Charles roi des Francs. Il faut noter que le texte doit être le roman parlé dans le nord de la France, attendu que l'armée de Charles-le-Chauve se composait en grande partie de populations du nord. Dans les premiers monuments linguistiques français, on remarque entre autres la substitution fréquente de l'*a* à l'*o* et le *t* maintenu à la troisième personne du verbe. Nous lisons en effet dans la formule de serment : *amur, dunat*, *cum*, *facet*, *sit*, *nun, returnar*, etc. Comparez les plus anciennes preuves du provençal, dispersées dans les chartes latines, et remontant jusqu'à l'année 960 ; malgré cette haute ancienneté, elles produisent la langue des troubadours dans toute sa pureté, puisqu'elles conservent l'*o* primitif et suppriment le *t* final dans le verbe. Il appert donc clairement que le texte du serment s'éloigne du type provençal, et se rapproche décidément du français. Ce dernier cherchait donc à s'isoler dès le IX.[e] siècle; et la séparation politique des deux contrées devait activer la scission des deux idiomes. Mais dans le document de 842, le francais est une langue grossière et mal assurée, tandis que le diplôme de 960 révèle une langue fine

et caractérisée, telle, en un mot qu'on l'a parlée et écrite dès cette époque jusqu'à l'année 1300.

Et quelle impulsion était encore nécessaire au français pour qu'il lui fût donné d'atteindre à sa forme actuelle ! L'idiome des troubadours fermement constitué de si bonne heure, a des droits incontestables à la priorité ; et l'on ne devrait pas appliquer son nom au texte du serment; car si l'on y retrouve le caractère grammatical provençal ou ancien roman, les mots n'en trahissent pas moins un dialecte dégénéré, le français. Il faut également rejeter l'hypothèse qu'une langue uniforme ait primitivement prédominé dans toute l'étendue de la France. On peut avancer tout au plus que sous les premiers Carlovingiens, le dialecte du nord de la France s'était approprié non-seulement la grammaire , — car il la conserva encore longtemps, — mais les finales sonores du provençal. C'est ce que prouvent en tout et pour tout la formule du serment et les quelques mots romans épars dans les titres latins du nord de la France (1). Nous sommes loin de prétendre ici que la branche française de l'ancienne souche romane n'ait eu certains mots et certaines expressions dissidentes. Ainsi, lisons-nous tout d'abord dans le serment, la préposition *pro*, étrangère dans cette acception au dialecte méridional; il en est de même de *per*.

(1) Raynouard en cite un grand nombre (VI. p. XII. ff.) et entre autres un passage d'Hincmar, archevêque de Reims (mort, 842) : Bellatorum acies, quas vulgari sermone *scaras* vocamus. On peut en produire d'autres. Ainsi dans une charte de Louis-le-Débonnaire, il est dit ; Viam regiam quam stratum sive *calciatam* dicunt. — Incolis, qui rustice *Albani* appellantur. — Villam *Trescasas* (trois maisons). Bouquet scriptores. VI. p. 516, 594, 565. Vestitum lineum, quod *camisium* vulgo vocatur. Bouquet VII, 79. On aura donc dit en ce temps-là *scara, calciata* ou *calsada, Albans, camisa*, et non pas : *eschière, chaussée, Aubain, chemise*.

Toutes deux se sont conservées dans le français d'aujourd'hui après avoir subi la transformation de lettre ordinaire *pro* : *pour* ; *per* : *par*.

Mais selon toute apparence, la formation de la langue méridionale s'opéra d'une manière plus libre et plus soignée. L'histoire nous porte à le croire. Le midi était plus particulièrement romanisé, les vainqueurs avaient fait de cette plantureuse contrée une seconde patrie, et nombre d'importations romaines s'y étaient naturalisées. Le nord au contraire restait soumis à l'influence germanique.

Au surplus, les trois langues romanes, l'italien, le provençal et même l'espagnol ou castillan, possédaient les qualités requises pour devenir langue écrite, bien avant d'être employées comme telles; et c'est à tort que l'opinion accréditée voudrait, antérieurement à leur apparition dans les titres, les qualifier de patois paysanesque qui se dépètre à grand peine d'un jargon latino-germanique. Qui eût songé, avant que Raynouard eût édité le poëme sur Boèce, qu'il existat antérieurement à l'année 1000 une langue romane bien supérieure sous le point de vue grammatical, aux nouveaux dialectes italiens, espagnols, portuguais et français? Quant au reproche de rudesse grossière, ces langues ne l'auraient encouru que par l'absence de caractère, de formes déterminées. Elles les révèlent au contraire de très-bonne heure, et vraisemblablement dès avant l'invasion des peuples germaniques; et certes, la faute n'en était pas à ces derniers, si le provençal et l'italien obéissaient dans leur marche progressive à des principes phonétiques diamétralement opposés. Le mélange de peuples comportait toutefois une réaction. La

conséquence fut cet effort vers la clarté, si remarquable dans les langues romanes, et dont nous avons exposé la marche et les résultats.

Que si les Germains avaient eu une part immédiate à la formation de la langue, elle eût fourmillé de germanismes, et l'accent primitif ne se serait maintenu dans cette même intégrité. Il est donc plus rationel de considérer les langues romanes comme des dialectes latins qui, dans la direction voulue par leur condition natale et par celles du climat, s'éloignaient non pas en aveugles, mais à pas mesurés et avec principe de leur langue maternelle.

Des circonstances prépondérantes assignent une époque reculée à leur formation. La langue italienne est regardée comme la cadette d'entre les sœurs, attendu qu'elle se produit la dernière comme langue écrite; et néanmoins quelques mots, quelques courtes locutions disséminées dans les titres latins du VIII.e siècle, prouvent que dès-lors cet idiôme avait posé les bases de sa grammaire, commencé l'œuvre de son développement, en un mot, que son existence était un fait acompli. Au dire des témoignages historiques, le bienheureux Adhalard (né vers 750), parlait l'idiome populaire avec élégance; partant ce dernier était propre à servir d'instrument oratoire. Un de ses biographes, Paschasius Ratbert, son élève, s'exprime en ces termes : « Quem si vulgo audisses, dulcifluus emanabat; si vero idem barbara, quam teutiscam dicunt, lingua loqueretur, præeminebat caritatis eloquio. » Un autre, Gérard de Corbie, dit de même : « Qui si vulgari id est romana lingua loqueretur, omnium aliarum putaretur inscius; nec mirum

erat enim in omnibus liberaliter educatus; si vero theutonica, enitebat perfectius. « L'épitaphe de Grégoire V (mort, 999,) rémémore l'éloquence de ce Pape, en trois langues, de ce nombre la romane :

Usus francisca, *vulgari* et voce latina
Instituit populos eloquio triplici.

Les dialectes populaires auraient été employés et cultivés bien plus tôt comme langues écrites, si deux autres langues d'un rang plus élevé n'y eussent mis obstacle; le latin comme langue de l'état, de l'église et des sciences, et l'allemand comme idiome usuel des vainqueurs, cent ans même après la conquête. C'est en France que ce dernier s'est maintenu le plus longtemps, et tout au moins comme langage de la cour et des grands du royaume, peut-être jusqu'à la fin du IX.e siècle. Mais les droits acquis de la langue romane ne lui furent pas contestés plus longtemps; car déjà, sous Charlemagne, il fut décrété dans le concile de Tours (813) que l'enseignement religieux se ferait dans les deux idiomes populaires : l'allemand et le roman. « Ut easdem homilias quisque aperte transferre studeat in rusticam *romanam linguam* aut theotiscam, quo facilius cuncti possent intelligere quæ dicuntur. » Injonction maintes fois renouvelée dans la suite. Enfin dans le traité de Strasbourg (842) et dans celui de Coblentz (860), c'est-à-dire, après le démembrement de l'empire carlovingien, le roman apparaît comme langue de la nation française, prérogative qu'il ne devait plus abdiquer.

SEPTIÈME PARTIE.

BIOGRAPHIE

DES PRINCIPAUX TROUBADOURS, APPRÉCIATION DE LEUR MÉRITE LITTÉRAIRE.

GUILLEM IX, comte de Poitiers. (Reg. 1087–1127.) Diez. 3-17.

Ce prince troubadour, le plus ancien poète que puisse revendiquer la muse occitanienne, est également célèbre par son esprit, ses talents, sa bravoure et une légèreté de mœurs dont l'écrivain anglais, Guillaume de Malmesbury, a plus que tout autre fait les honneurs. Au milieu d'une carrière où il y avait déjà beaucoup à expier, on le voit, à la tête de 300,000 hommes, prendre part à la malheureuse croisade de 1101, et revenir presque seul en Aquitaine, sans que ses infortunes amènent d'autre résul-

Nous rappelons que cette partie de notre publication n'est pas une traduction mais un resumé analytique de l'ouvrage de Diez; Leben und Werke der Troubadours (1829) in-8.° de 40 feuilles. (*Trad.*)

tat que de fournir un thème de plus à son insouciante gaieté.

Les poésies de Guillem sont gracieuses, faciles, mais sans profondeur. La simplicité de forme n'exclut pas chez lui une élaboration consciencieuse, car ce prince visait à la renommée de bon poète. Sur les neufs chansons qui nous sont parvenues, les unes sont des œuvres de sentiment; et de même que le bouton recèle la fleur, elles contiennent en germe les traits caractéristiques de la chanson d'amour provençale; les autres sont des productions spirituelles, humoristiques, mais procédant avec une nudité d'expression rare chez les troubadours. Guillem, au surplus, se proclame lui-même poète transcendant (1), et semble avoir été un de ces hommes privilégiés dont on chérit même les travers. En fin finale, il revient à résipiscence et nous lègue une chanson, poignante expression d'un amer repentir, dont on ne peut mettre en doute la sincérité.

Tous les critiques, depuis Alteserra jusqu'à Raynouard, font coïncider cette pièce avec le départ de Guillem pour la Terre-Sainte; nous pensons différemment. Ce n'est pas là le langage du noble preux, qui, fort de sa confiance en Dieu et de sa bonne épée, s'apprête à passer la mer. « Ma carrière marche à sa fin, » s'écrie Guillaume, puis il parle d'abdiquer sa chevalerie, de renoncer au *fier feu chevaleresque*. Il ne fait pas même un appel à ses compagnons d'armes, cela seul ébranlerait notre conviction; mais voici qui est péremptoire : le comte parle de son fils, comme d'un jenne homme qui devra rassembler

(1) V. p 14 et 36 de cet ouvrage.

toute sa prudence pour résister à l'effort de ses ennemis, et le met sous la sauve-garde du comte d'Anjou. Or, le fils aîné de Guillaume (plus tard Guill. X.), n'avait qu'un an, lors du départ de son père et fut confié à sa mère, investie de la régence. Eu égard au comte Folco d'Anjou, il ne s'agit pas de Folco mort en 1109, mais bien de Folco ou Foulques-le-Jeune, son fils, de sept ans plus âgé que l'héritier de Guillaume, et qui pouvait lui servir de protecteur.

BERNARD DE VENTADOUR (environ 1140 - 1195). Diez. 17 - 42.

Fils de l'homme qui chauffait le four au château du comte Ebles II de Ventadour, Bernard révéla dès son enfance de si heureuses dispositions que son noble maître le fit élever avec soin et l'initia lui-même à la poésie. La femme du comte était cette belle Agnès de Montluçon, « plus blanche que neige de nuit de Noël. » L'enfant l'iama en silence. Le poète adolescent exprima les tourments de son âme, l'ivresse délirante de ses rêves; mais sa timidité craintive laissait écouler les mois, les années d'une vaine et discrète attente. Un jour enfin il s'enhardit jusqu'à solliciter le don d'un baiser. Telle audacieuse requête lui valut un arrêt d'exil, disgrace qui, sans ébranler sa constance, donna libre cours aux éloquentes plaintes d'un amour quand même. Rappelé bientôt et dédommagé d'une rigueur passagère, notre poète augurait bien, ce semble, en espérant, comme il le dit : « A bon commencement bonne fin. » Mais le comte, ouvrant les yeux, traita son protégé avec une froideur significative, et qui pis est, séquestra rigoureusement la comtesse. Il fallut s'éloigner de ces lieux si

chers. Bernard se tint aux environs du manoir, cherchant à soutenir son amante par de poétiques consolations; la sévérité du comte s'en accrut d'autant, et Agnès dut imposer à son servant un éternel silence.

Le troubadour passa en Normandie (1152-1154), où l'attendait la faveur de la trop célèbre Eléonore de Poitiers; peut-être la suivit-il en Angleterre; de près ou de loin son langage fut toujours celui du plus humble adorateur. Le royal époux néanmoins en prit ombrage.

Bernard se retira dans le nord de la France, puis à Toulouse, chez le comte Raimon V, dont il partageait les opinions gibelines. Là nous le voyons chanter tour à tour une Jeanne d'Est, une dame de Narbonne (Ermengarde?) deux autres déités dont il surnomme l'une *Conort*(consolation) et l'autre *Tristan*; mais c'était dans sa destinée d'être incessamment victime de la jalousie et des méchants propos ; il prononça l'adieu sans retour au sexe enchanteur, et, à la mort du comte Raimon (1194), entra dans le monastère de Dalon où il trépassa dans un âge avancé.

Bernard de Ventadour est, sans contredit, l'un des meilleurs chansonniers qu'ait produits le moyen-âge. Dans ses poésies règne un tendre abandon, une suave délicatesse de sentiment jointe à la naïveté de l'expression. Sa strophe est tout à la fois simple et harmonieuse. On ne s'étonnera pas que sa mémoire ait été en grand honneur, voire chez les derniers troubadours qui s'étayent à tout propos de son autorité et se complaisent à l'imiter. 50 chansons.

MARCABRUN (1140 - 1185). Diez. 42 - 52.

Les courtes biographies manuscrites ne s'accordent pas absolument à l'égard de ce troubadour remarquablement original. On le déposa enfant à la porte d'un homme riche, Aldric de Villar (1), qui le fit élever. Plus tard il habita chez le troubadour Cercamon, jusqu'à ce que lui-même eût commencé à poétiser; on l'appelait *Panperdut*. Il adopta le nom de Marcabrun. Sa célébrité fut grande et l'on redoutait sa mauvaise langue. Mal lui en prit, car le châtelain de Guian se vengea en lui donnant la mort. L'autre notice semble une rectification : il était Gascon et fils d'une pauvre femme, Maria Bruna. La critique a, quant à présent, placé Marcabrun dans la seconde moitié du XIII.e siècle. Il prend rang au contraire parmi les plus anciens troubadours. L'une des biographies le dit positivement (2) et l'autre affirme que de son temps on ne connaissait pas encore le *canson* et que toute poésie chantée était dénommée *vers* (3). Joignez à cela les témoignages d'autres troubadours. P. d'Auvergne, l'un des aînés, cite Marcabrun comme un contemporain, et Raimon Jordan, qui florissait vers 1200, en parle comme d'un ancien maître. Somme toute et en tirant induction de ses propres chansons, sa carrière poétique nous paraît comprise entre 1140 et 1185. La pièce la plus importante est un sirventes sur l'expédition d'un empereur d'Espagne contre les Almoravides, dans lequel on a cru reconnaître Alphonse X. Mais il s'agit d'Alphonse VIII,

(1) La famille Villar habitait aux environs de Carcassonne. Aldric est vraisemblablement Udalger, lequel apparait dans une charte de 1125; Hist. de Lang. t. II, preuves. p. 434.

(2) V. page 111 de cet ouvrage.

(3) Ibidem.

roi de Castille et Léon, qui se déclara (1135) empereur d'Espagne et fit plusieurs levées de boucliers contre les mécréants. La plus mémorable eut lieu de concert (1147) avec le roi de Navarre et le comte de Barcelonne, régent d'Aragon; c'est elle que notre poète avait en vue; l'on sait au surplus que la dynastie des Almoravides fut renversée par celle des Almoades, en 1149. Un autre sirventes a trait à un roi Louis faisant un appel à la croisade ; ce roi est Louis VII et non pas Louis IX.

Marcabrun est l'un de ces poètes qui faisaient consister le grand mérite de la haute poésie dans l'élocution obscure ; aussi sommes-nous littéralement hors d'état de bien comprendre le quart de ses chansons. Quelques-unes toutefois sont exemptes de ce travers (1). Ennemi juré du beau-sexe (2) qu'il attaque incessamment et sans rime ni raison, mais non sans recevoir en retour de rudes coups de lance, il moralise sur un ton à blesser les oreilles les moins délicates et professe, quant à lui, un cynisme effronté et notamment un insoutenable amour-propre. L'ensemble de ses productions ne nous apprend pas grand chose sur ses destinées ultérieures. Dans un sirventes, il parle du comte de Poitiers (Richard-Cœur-de-Lion) et d'un Alphonse qui possède Avignon, la Provence et Beaucaire (Alphonse II d'Aragon) ; mais un vers nous ferait supposer qu'il atteignit à une certaine vieillesse : *quan per aver es un gartz emperaire.* IV. 304. « Un » gars est devenu empereur à cause de sa richesse, » cela ne peut guère s'entendre que du bysantin Alexis II qui monta sur le trône (1180) à l'âge de trente ans.

(1) V. p. 168.
(2) V. p. 127. note 1.

JAUFFRE RUDEL, prince de BLAYE (1140 - 1170). Diez. 52 - 62.

L'histoire de ce prince troubadour est connue. Il entendit vanter les attraits de la comtesse de Tripoli et s'enflamma soudain du plus violent amour : non content de faire des chansons sur sa belle inconnue, il prit la mer, mais l'infortuné tomba malade durant la traversée et fut débarqué mourant. La comtesse, instruite de l'étrange pèlerinage, accourut au chevet du troubadour; Jauffre la reconnut et expira, rendant grâces à Dieu et à sa dame. Il ne restait à cette dernière qu'à lui élever un splendide monument; elle fit mieux, elle prit le voile.

Nous sommes très-éloignés de rejeter ce romanesque récit, l'incident est tout-à-fait dans l'esprit de l'époque, les poésies de Jauffre en confirment la réalité; d'ailleurs, à part l'allusion de Pétrarque : « Rudel cingla vers l'autre vie à l'aide de rames et de voiles, » nous aurions maint témoignage à produire. Mais quel était ce Jauffre Rudel?

Jauffre, comte d'Angoulême († 1048), laissa cinq fils parmi lesquels un Jauffre Rudelli, prince de Blayes en Saintonge, aux bords de la Garonne. Mais le comté de Tripoli ne fut érigé qu'en 1109, et l'ordre du temple (dont une commanderie fut le théâtre de l'aventure) en 1118; ce n'est donc pas notre héros. Plus tard nous trouvons un Gérard de Blayes, également père d'un Jauffre Rudelli, signataire d'un document de 1231. Mais à dater de 1200 le comté de Tripoli avait été réuni à Antioche. Nous fondant sur les biographies provençales,

nous admettrons un troisième Jauffre Rudel. Que l'histoire ait passé sous silence un prince de Blayes, rien d'étonnant; nous voyons d'ailleurs que Marcabrun l'avait connu.

Eu égard à la comtesse, il doit s'agir de Mélisende, fille de Raimon I, recherchée en mariage puis dédaignée par l'empereur Emmanuel Comnène, affront que l'indignation fraternelle tenta de venger par la voie des armes (1162). Déçue de hautes espérances, élairée sur les vanités de ce bas monde, la comtesse, on peut le supposer du moins, aura borné son ambition à une de ces vies de bonnes œuvres, qui suffisent à l'âme aimante et généreuse. Sa beauté, ses vertus, l'outrage intenté par la fourberie grecque, tels pouvaient être les éléments d'une renommée qui avait retentissement jusqu'en Europe. Cela posé, l'incident se serait passé vers 1170.

Cinq chansons de Jauffre Rudel ont trait à des amours antérieurs, mais une autre corde pouvait vibrer sur sa lyre. Electrisé par la grande voix de saint Bernard, il a résolu de suivre la croisade de Louis VII (1147); nous l'entendons prendre congé des amours pour passser au service du Rédempteur, la véritable école : *segur escola*. Deux chansons (h. III. 97 et 101) ont évidemment trait à cette passion transcendante, inspirée par la comtesse de Tripoli.

RAMBAUT III, comte d'ORANGE (reg. 1150 - 1173). Diez. 62-68.

Le comté d'Orange, qui a donné le nom à une illustre branche de la maison de Nassau, était situé dans le marquisat de Provence, sur la rive gauche du Rhône;

les comtes de Toulouse, en leur qualité de marquis de Provence, et l'empereur d'Allemagne, comme roi d'Arles, y exerçaient une double suzeraineté. L'origine du comté remonterait à ce Guillaume-le-saint, mieux connu de la poésie que de l'histoire; quoi qu'il en soit, le comte Rambaut II suivit le célèbre Raimon de Saint-Gilles en Palestine et y mourut. Sa fille Tiburge, unique héritière, épousa Guillaume, seigneur d'Omelas, de la maison de Montpellier, et en eut deux fils, Guillaume II et Rambaut III, qui se partagèrent le comté en 1150. Le cadet, notre troubadour, échangea son nom d'Omelas contre celui d'Orange et fixa sa résidence à Courteson, ville située à une lieue d'Orange.

L'histoire n'assigne pas à ce prince un rôle important; et faute de ne dépasser la sphère des amours et de la galanterie, les chansons du troubadour ne sauraient suppléer à ce silence. A l'instar de Marcabrun, il fait effort vers la manière raffinée et quintessenciée, bien loin toutefois d'égaler sous ce point de vue ses successeurs, et il se montre fort engoué de son savoir-faire. En réalité ses productions ne sont autre chose que jeu d'esprit sans la moindre réalité de sentiment. L'afféterie de pensée n'y est pas rare; ainsi : « Le sourire de mon amie me rend plus joyeux que ne le sauraient faire quatre cents anges qui me souriraient pour me donner béatitude; j'éprouve telle joie que je pourrais en enrichir mille cœurs navrés et que mes parents pourraient vivre de ma joie sans autre nourriture (III. 16). » Et néanmoins, Rambaut n'est pas sans talent; son grand tort est de ne pas écouter son bon génie et de se laisser prendre à un genre que le bon goût condamne. Joie ou douleur selon qu'on

l'écoute ou le dédaigne, plus un peu de rancune contre les médisans, voilà le fond de ses poésies amoureuses. Comme tant d'autres, il chante sa dame sous un nom d'emprunt. Certaine inhumaine est qualifiée : Mon diable (III. 19). En revanche il sut inspirer un amour hors ligne à une femme-poëte, Béatrice comtesse de Die, mariée à un comte Guillaume, de la maison de Poitiers. Elle aimait Rambaut « plus que chose au monde » et lui adresse des poésies qui mettent à découvert les replis secrets d'un cœur tendre et passionné autant que fidèle. Le comte la payait de retour, mais il y allait modérément, et ce par crainte des médisans, comme il l'affirmait en vers dûment rimés. « Merci de tant de prudence, réplique » naïvement la comtesse, mais prendre plus souci de ma » réputation que moi-même, c'est être, en vérité, plus » consciencieux qu'un hospitalier. » De belles paroles suffisaient à prolonger l'illusion de l'amante délaissée; enfin elle nous dit avoir perdu son chevalier, mais l'aimer toujours.

Rambaut d'Orange mourut en 1173, sans postérité; il nous a légué trente chansons; de ce nombre une pièce didactique où il donne des préceptes d'amour diamétralement opposés à ceux du romantisme.

PEIRE D'AUVERGNE (1155–1215). Diez. 69–77.

Les manuscrits le disent fils d'un bourgeois du diocèse de Clermont, et le désignent comme le premier troubadour de mérite. « En son temps, ajoutent-ils, la chanson portait encore le nom de *vers*; puis vint Guiraut de Borneil, qui composa le premier *canson*. » Ailleurs ils nous apprennent que le dauphin d'Auvergne (regn. 1169)

naquit du temps de Peire, assertion sur laquelle s'est fondé le Dante pour ranger notre troubadour parmi les plus anciens. Pétrarque d'autre part le surnomme *poète chargé d'années*. Nous accédons d'autant plus aux dires de ces deux grandes autorités que le legs poétique de Peire nous fournit une induction concluante. En effet, dans un sirventes où il parle de ses progrès dans l'art, preuve que ce n'était pas son coup d'essai, il exprime l'espoir d'être gratifié d'un riche présent par le comte de Barcelonne. Dans ce dernier nous reconnaissons sans peine Raimond Béranger IV, lequel, du chef de sa femme Pétronille, avait hérité de la couronne d'Aragon, bien qu'il ne prît pas le titre de roi, et qu'il séjournât souvent en Provence, comme tuteur du jeune comte son neveu. Il appert donc que la carrière poétique du troubadour commença dès 1155. Eu égard à sa haute vieillesse, un autre sirventes (IV. 115) interpellant Philippe de France, Jean d'Angleterre et l'empereur Othon, et cela postérieurement à la bataille de Bouvines, établit qu'il poétisait encore en 1214. Millot croit à l'identité entre Peire d'Auvergne et Petrus de Alvernia, écrivain ecclésiastique du XIII.e siècle; mais il y eut deux écrivains de ce nom, l'un recteur de l'université de Paris, en 1275, l'autre florissant vers 1300.

Le talent de Peire était fort prisé dans les cours, au dire des manuscrits. Ses chansons d'amour accusent en effet de l'habileté dans l'exposition et dans la forme; mais il n'y faut chercher ni sentiment ni verve. L'une pourtant fait exception. Contrairement à l'usage, le rossignol y tient l'emploi de mercure galant, rôle dévolu au ramier, en plus au perroquet et à l'étourneau, en vertu du don de

la parole. Le dialogue, d'une naïveté charmante, est conduit avec une rare délicatesse. Nous citerions encore un sirventes (IV. 295) où les maris sont accusés de séduire la femme d'autrui et de séquestrer la leur; mais la pièce capitale c'est sans contredit la satire contre les troubadours contemporains.

Notez qu'il s'estimait lui-même le maître des troubadours, dictature qu'il fondait sans doute sur son habileté réelle à manier la forme.

L'attaque est dirigée contre douze de ses confrères dont la moitié nous est complètement inconnue; et comme en fait de célébrités, le manifeste n'atteint que Peire Rogier, Guiraut de Borneil et Bernard de Ventadour, il à dû être élaboré entre 1170 et 1180. Mais il faut voir comme il les arrange : « Peire Rogier chante l'amour; mieux lui conviendrait de conduire à l'église la psalmodie, ou de porter le luminaire avec le grand cierge. Guiraut Riquier, avec son chant maigre et fastidieux, ressemble à un mouchoir, roussi par le soleil, bon tout au plus pour une lavandière. S'il se voyait au miroir, il ne s'estimerait la valeur d'une haquebutte. »

Il continue sur ce ton et termine par son propre panégyrique : « Peire d'Auvergne a une voix basse et haute à volonté. Ses airs sont doux et agréables. C'est le maître entre tous; seulement devrait-il faire des vers un peu plus clairs, car c'est tout au plus si on peut les comprendre. »

Cette strophe ne se trouve que dans les biographies, les textes manuscrits offrent une variante, interpolation étrangère et peu flatteuse: « P. d'Auvergne possède une

voix comme celle d'une grenouille de marais et se prise néanmoins au-dessus de tous, etc. » Nous possédons vingt-cinq chansons de ce troubadour. Comme tant d'autres il voulut abriter ses vieux jours dans le cloître; une chanson ascétique (IV. 423) en fait foi.

GUILLEM DE CABESTAING († entre 1181 et 1196). Diez. 77.

Fils d'un pauvre chevalier du château de Cabestaing, diocèse de Narbonne, Guillem fut admis en qualité de page à la cour de Raimon de Roussillon. Sa bonne mine, ses gentes manières le firent aimer de tous et notamment de la châtelaine Marguerite, en ce temps la belle des belles. Bref, les choses se passèrent comme entre Jehan de Saintré et la dame des belles cousines. Mais les cansons du jeune imprudent, les malins propos donnèrent l'éveil à la jalousie du comte, preux chevalier de nature peu endurante. Le page eut à subir un sévère interrogatoire, et s'en tira en avouant timidement qu'il aimait la sœur de la comtesse, Agnès de Tarascon. Raimon, rassuré, alla jusqu'à lui promettre son intervention, et s'en fut à cet effet au château de Liet; heureusement qu'Agnès, autorisée par son époux, daigna se prêter à la supercherie. Tout allait donc pour le mieux, mais l'ombrageuse Marguerite s'imagine que la passion simulée est réelle, et fait une scène en règle à son adorateur. Guillem jure ses grands dieux, l'amante égarée veut des explications catégoriques, exige enfin qu'un canson, expression de ses vrais sentiments, rende le doute impossible. Guillem obéit et, trop bien éclairé désormais pour prendre le change, Raimon conjure la perte du couple infortuné et leur sort devient celui du sire de Coucy et de la dame de

Fáyel. Le bruit de cette tragédie conjugale souleva l'indignation de toute la Catalogne. La parenté des intéressantes victimes déclara guerre à outrance au farouche Raimon. Traqué de toute part, il finit par tomber entre les mains du roi d'Aragon et mourut en prison. Guillem et Marguerite furent déposés dans le même tombeau. Longues années durant, on célébra l'anniversaire de leur trépas; tous les vrais amants priaient pour le repos de leurs âmes.

Tel est en substance le récit du manuscrit de la bibliothèque Laurentine; d'autres offrent quelques variantes. Les érudits diffèrent d'opinion, eu égard au nom des acteurs de ce drame sanglant et au lieu de la scène. L'explication de Ste.-Palaie nous semble la plus plausible, car elle s'accorde avec les manuscrits. Il existerait encore en Roussillon une tour de Castel-Rossello, naguère le siége d'une antique famille dite Castel-Roussillon. Le comté du même nom était la patrie du troubadour; c'est ce que l'on peut conclure de la chanson ou il proclame sa dame la plus belle du Puy, à Lerida (III. 112) (1). Un Gauceran de Cabestaing apparaît dans les chartes de 1150-1171 et encore de 1189. Notre Guillem, dont la mort doit tomber sous le règne de Raimon II (de 1181 à 1196), pouvait être un cadet de famille obligé de chercher fortune. On le voit; l'histoire et la géographie nous viennent également en aide et nous serions disposés à accepter l'anecdote, n'était le pendant du sire de Coucy, coïncidence qui dénote quelque ancienne tradition de cœur mangé. C'était le fait de ce monde d'amants de se complaire à répandre

(1) Gaucerendus de Capite — Stagni ou Cabestagno. Hist. gen. de Lang. t. II. preuves 130, etc.

l'odieux sur la jalousie maritale, à atténuer les faiblesses des coupables, à effeuiller myrtes et roses sur leur tombe.

Guillem de Cabestaing est, plus que maint autre troubadour, poète de sentiment. Peu d'entre eux éprouvent au même degré cette ivresse qui puise à la coupe des délices comme l'abeille pompe le miel au calice de la fleur empoisonnée. Il faut surtout admirer le canson qui causa sa mort (III. 113); la flamme de l'amoureux délire y brille d'un éclat qui ne reluit que sous un ciel méridional. Comment ce chant du cygne trahissait-il son bonheur? C'est ce qu'il est néanmoins difficile de comprendre. Peut-être y a-t-il méprise du biographe; car dans un autre canson Guillem dit : « Voulez-vous que je vous dise son nom? il n'est aile de colombe qui ne le porte littéralement écrit (V. 195). »

PEIRE ROGIER (1160-1180). Diez. 91-97.

Natif d'Auvergne, ce troubadour s'était d'abord destiné à l'église et avait même obtenu un canonicat, mais l'uniformité de ce genre de vie lui devint fastidieuse. Jeune et dispos, l'esprit développé, possédant des connaissances, ayant même préludé à la poésie par quelques essais, il pressentit des succès et une heureuse existence dans la condition de poète de cour, résigna sa dignité et se rendit directement à Narbonne. C'était bien avisé, car là régnait la célèbre Ermengarde, fille du vicomte Aimeric II, tué à la bataille près Fraga (1134). Bien que jeune lors de son avènement (1143), la comtesse gouverna avec gloire et sagesse l'héritage paternel jusqu'à son abdication (1192); réunissant à un rare degré les qualités apanages divers des deux sexes. Spirituelle et judicieuse au point qu'on

lui déférait la présidence de ces entretiens de société appelés cours d'amour; prudente au conseil, intrépide à la guerre, car elle marchait à la tête de ses vassaux; deux fois engagée sous les lois de l'hymenée et conservant une réputation sans tache, elle aurait eu droit à la devise de Bayard. On conçoit que notre troubadour fût instinctivement attiré vers elle, et que, devenu son poète-lige, il en ait fait l'idole de ses chants. Mais le rôle exigeait mesure et convenance parfaites. Ermengarde bienveillante et gracieuse pour son servant, savait à propos électriser sa verve poétique et la maintenir dans les bornes convenables. A la lecture des chansons de P. Rogier, on reconnaît sans peine l'influence d'une femme supérieure et l'on se dit qu'elle eût sévèrement puni la moindre témérité. Le long séjour du poète à Narbonne (entre 1168-1177) finit par donner jeu aux mauvaises langues; il eut à s'éloigner et se rendit chez le comte Rambaut d'Orange. Les chansons n'autorisent point ici le dire des biographies, le troubadour donnant simplement à entendre qu'il se rend à Orange pour connaître la manière de vivre du comte (IV. 1). Ultérieurement il aurait visité l'Espagne et résidé chez Alphonse III de Castille et Alphonse II d'Aragon, enfin chez le comte Raimon de Toulouse et terminé ses jours à l'abbaye de Grammont.

ALPHONSE II, roi d'Aragon (regn. 1162 - 1196). Diez. 97-100.

L'un de ces princes moins avides de se faire une renommée comme poète que de protéger de tout leur pouvoir le culte de ce bel art, issu de la maison de Barcelonne où ce noble patronage était héréditaire, Alphonse ceignit

à son avènement la double couronne de Barcelonne et d'Aragon, et sut y adjoindre la plantureuse Provence et le Roussillon. Il possédait dès-lors en Espagne la totalité, en France la majeure partie du territoire de la langue occitanienne. Quel gouvernant était mieux appelé au rôle de Mécène? Alphonse le comprit et sa munifique générosité ne connut pas de bornes. Le corps des poètes de cour sut la mettre à contribution; nombre d'entre-eux vivaient à sa solde; le reste faisait effort à conquérir ses bonnes grâces. Aussi que pouvaient contre lui les virulentes sorties de Bertrand de Born? Le concert unanime d'éloges devait étouffer ces impuissantes récriminations.

RICHARD I, comte de POITIERS et roi d'ANGLETERRE (reg. 1169-1199). Diez. 100-107.

Un roi d'Angleterre troubadour! cela pourrait surprendre si les romanciers, les historiens, les critiques littéraires ne s'étaient chargés à l'envi de populariser *Cœur-de-Lion*, si l'on ne réfléchissait que la cour d'Angleterre était alors toute française, que le père de Richard, Henri II, avait ceint la couronne comme duc d'Anjou, que sa mère Eléonore était protectrice née de la poésie méridionale, que son aïeul (Guillem IX) avait ouvert la carrière aux troubadours. Il y avait là prédestination au protectorat comme au culte de l'art. Richard d'ailleurs en s'entourant de poètes, de jongleurs, en leur faisant largesse, n'écoutait pas seulement ses inclinations; il connaissait le côté utile de la louange, il la provoquait, et son ancien biographe Roger de Hoveden le dit non sans humeur : « il la mendiait. » Au surplus, il n'est pas démontré que les deux chansons qui

nous sont parvenues, la plainte du prisonnier (1), en quelque sorte devenue célèbre, et le sirventes contre le dauphin d'Auvergne (2), aient été originairement composées en langue provençale. Le texte de la première est incomplet, car l'envoi (3) prouve qu'il y manque deux strophes ; en tous cas Richard fut trouvère, ce qu'indiquerait l'épisode touchant et rien moins qu'inadmissible de Blondel (4); en second lieu l'échange de chansons peu courtoises entre Richard et Henri de Bourgogne (5).

ROBERT I, dauphin d'Auvergne (reg. 1169 – 1234), Diez. 107 – 113.

Bien que ses possessions fussent limitées au territoire de Belley et à une partie de l'Auvergne, Robert n'en tenait pas moins une cour brillante, point de réunion des poètes et que Ramon Vidal, décrit *con amore* (V 344). Cette munificence lui coûta cher, la moitié de son avoir. Ses productions n'étaient pas sans mérite, mais il se bornait à manier l'arme de la raillerie ou à rompre des lances avec ses adversaires politiques.

Par le traité de Louviers (1196), Richard-Cœur-de-Lion, ayant cédé l'Auvergne à Philippe-Auguste, et reçu en retour le Quercy, Robert, qui bien contre son gré, faisait partie de l'échange, se trouva passer sous la suzeraineté du roi de France, lequel ne tarda pas à lui enlever sa bonne ville d'Yssoire. Fort de l'appui que lui promettait secrètement son ex-suzerain, Robert prit les

(1) Voir la préface du livre des rois, par M. Leroux de Lency, que nous n'osons citer de mémoire. *(Trad.)*

(2) Voyez ci-après la vie du Dauphin.

(3) Voyez p. 98 de cet ouvrage, la règle concernant les rimes de l'envoi.

(4) Voir Raumer Geschichte der Hohenstaufen. T. III. p. 33.

(5) Voir Gaufr. Richardi itin. lib. 6 aqud gale p. 409.

armes, mais Richard avait conclu un nouveau traité et le Dauphin supporta seul un courroux dont l'explosion ne se fit pas attendre. L'Anglais riait dans sa barbe et faisait sourde oreille aux supplications, et Robert dut faire sa paix à ses risques et dépens. Mais voici que Philippe apparaît armé sur le territoire anglais. Richard accourt et n'a pas honte de solliciter à une nouvelle révolte celui qu'il avait déloyalement abandonné. Mais, experto crede Roberto, Robert refusa et fit bien, car en 1199 Philippe le réintégra dans ses domaines.

Le dépit de Richard s'était formulé dans un sirventes (P. O. 13.) bien et dûment retorqué (IV. 256.) par l'inculpé.

Le Dauphin était juge éclairé en matière de poésie; maintes fois les troubadours en déférèrent à son arbitrage; il rendit des soins à Comptore, fille du vicomte (Raimon II?) de Turenne. (V. 321).

PEIRE RAMON DE TOULOUSE (1170 - 1200). Diez. 113 - 120.

Toulouse, antique résidence d'une famille de comtes qui régnait de la Garonne aux Alpes, principale cité de la plus belle partie de l'Occitanie, initiée dès longtemps aux arts de la paix, devait l'une des premières, appeler à elle la jeune muse provençale et devenir un jour le sanctuaire de la littérature nationale. Son plus ancien troubadour fut Guiraudet-le-Roux; Peire Ramon était un poète d'une toute autre importance et néanmoins sa vie nous reste en quelque sorte un mystère. Les manuscrits le surnomment le vieux ; à quelle occasion? Nous ne saurions le dire.

Fils d'un bourgeois toulousain, il étudia les préceptes de l'art et embrassa la condition de poète de cour. La terre étrangère assurait au chanteur le contact avec les maîtres de l'art, et lui offrait en prespective ces honneurs, ces récompenses, que la cité natale déniait au novice. Il fallait entreprendre, accomplir un long pèlerinage afin que le poète lauréat pût revenir demander à la mère-patrie d'applaudir à son tour aux légitimes succès d'un de ses enfants. Tel était pour le grand nombre le cycle à parcourir; P. Ramon se mit en route le cœur léger, la bourse aussi, mais confiant en son étoile.

Nous le voyons à la cour d'Alphonse II, ce zélé protecteur de la poésie ; nous le devinons en Catalogne, nous le retrouvons enfin mûri par les années et les voyages au service de son seigneur, Raimon V, de Toulouse. Maintes dames furent l'objet de ses adorations; cela va sans dire, leur nombre, leur identité nous échappent également; l'une habite Barcelonne, cette autre Toulouse, mais il en dit long sur leurs dédains, sur sa fidélité, son humble soumission, sa prudence et son habileté à filer le parfait amour. En somme, ses chansons, au nombre de vingt, ne manquent pas d'originalité. Jehan de Nostre-Dame, en reproduit un passage que redit à son tour la lyre qui rendit si souvent l'écho de la muse provençale, celle de Pétrarque.

ARNAUT DE MARUEIL (entre 1170 et 1200). Diez. 120-129.

Né de parents pauvres, à Marueil, diocèse de Périgueux, et l'état de scribe ou notaire ne suffisant pas à le mettre à l'abri du besoin, obéissant d'ailleurs à un ins-

tinct secret. Il embrassa la condition de poète de cour, et sa bonne étoile le conduisit à la cour d'Adalasie, fille de Raimon V, de Toulouse, et femme deRoger II, Taille-Fer, vicomte de Béziers. Doué d'un extérieur avantageux, possédant le triple talent de poétiser, de chanter et de bien lire, il y reçut l'accueil le plus bienveillant et ne tarda pas à jouir de la plus haute faveur. Une reconnaissance bien légitime sans doute, dégénéra en véritable passion, finalement payée de retour, si l'on en croit certains indices et le surnom *gent conquis*. Advint pourtant le jour de la disgrâce; le troubadour avait péché à l'endroit de la discrétion. On lui eût pardonné, mais un redoutable rival s'était mis sur les rangs; ce n'était rien moins qu'Alphonse II d'Aragon. Le poète eut beau faire humble soumission dans un canson; le prince ne voulut pas tolérer, même à distance, ce prétendant démissionnaire, et Adalasie lui signifia l'exil et le silence. Arnaut s'en fut exhaler sa plainte amère à Montpellier, heureux d'y retrouver un protecteur, en la personne de Guillaume VIII (vers 1199 ou 1200); bientôt l'inhumaine passa de vie à trépas; et comme le poète ne sonne mot de la catastrophe, on en conclut qu'il ne lui a pas survécu.

Arnaut ne brille pas par l'originalité, car il se répète trop souvent; mais sa mise en œuvre, notamment dans les lettres, est des plus agréables. Peu de troubadours ont loué le sexe féminin avec un accent plus vrai et mieux senti. Pétrarque le désigne : *Il men famoso Arnoldo* c'est-à-dire, qu'il l'estime inférieur en mérite au fameux Arnaut Daniel. Qu'on en jugeât ainsi au temps de Pétrarque, soit, mais les troubadours citent Arnaut de Marueil de préférence à son émule. Son legs comprend

vingt chansons, nombre de lettres et un *ensenhamen* où les éloges complaisamment prodigués à la classe bourgeoise, donneraient lieu de penser que, contrairement au dire de Nostradamus, Arnaud en faisait partie.

GUIRAUT DE BORNEIL (1175 environ 1220). Diez 129-149.

Ce troubadour, de basse extraction, était originaire d'un hameau des environs d'Exideuil et relevant de la vicomté de Limoges. Les biographies ont omis de nous énarrer sa vie ; en revanche elles le déclarent le premier des poètes passés, présents et futurs, aussi l'avait-on surnommé : « *Le maître des troubadours.* » Il manque à cette dictature la sanction de ses confrères, lesquels, au surplus, se jalousaient à qui mieux mieux; mais il reste hors de doute, eu égard à un mérite réel et que nous sommes à même d'apprécier, que Guiraut n'ait joui de son vivant d'une haute considération. Et quant aux pompeux éloges décernés par un biographe de la fin du XIIIe siècle, on en conviendra, à une époque où l'on prisait par-dessus tout la poésie artistique riche d'enseignements, les cansons moraliseurs de notre poète devaient être estimés fine fleur de genre lyrique.

Guiraut était troubadour dans l'âme. Nul n'exerçe la profession avec plus de zèle; nul, à l'exception de Guiraut Riquier, n'entretient plus volontiers son auditoire des destinées de la poésie. Cette naïveté, commune à tant d'autres poètes, ne lui est pas départie; mais il y a compensation, c'est un esprit mâle et que le Dante surnomme le chantre de la *rectitude.* L'art, selon lui, noble vocation, n'est pas un jeu de toutes les heures. Il y a quatre

conditions requises pour une bonne pièce : l'amour, un lieu, une saison favorable et la faveur des grands. Il s'adonna quelque temps, sans doute dans sa jeunesse, à l'obscurantisme poétique, mais lui-même fit justice de cette erreur.

Nous ignorons en quelque sorte ses destinées ; à peine pouvons-nous fixer l'époque où il entra en scène, le laps de temps qu'il lui fut donné d'y briller ; car ses chansons, même sur les sujets moraux, ne sortent pas des considérations générales, comme si le poète avait eu vergogne de spécifier les événements et les individualités. Le témoignage de Peire d'Auvergne prouve que Guiraut établit sa célébrité dès 1180. Evidemment il séjourna en Espagne (1). L'une de ses chansons (2) est dédiée aux rois Ferdinand et Alphonse ; ce doivent être Alphonse IX de Léon (1188–1230) et Ferdinand III du vivant de son père (1217), roi de Castille. La pièce aurait donc été composée entre 1217 et 1230. Une autre chanson (P. O. 133) s'adresse au roi de Navarre, évidemment Sanche-le-Fort (1194-1234). Ailleurs (3) il célèbre le triomphe du roi d'Aragon. Peire II ne réussissait guère en ses entreprises ; il s'agit donc d'Alphonse II ou de Jacques I. Les manuscrits se bornent à consigner que Guiraut Riquier vécut célibataire, et légua son patrimoine à St.-Gervais, église du bourg natal, et aux pauvres.

(1) « Si cors non luser. » *Ms.*

(2) « Ges de sobrevoler. » *Ms.*

(3) « Al samblan mi fai. » *Ms.*

PEIRE VIDAL (1175 env. 1215). Diez 149–179.

En fait de troubadours Vidal est par excellence un merveilleux personnage, à dose égale d'esprit et de folie, ce qui ne l'empêche d'être haut placé dans l'histoire de la poésie provençale. Les ébouriffantes assertions des biographies auraient quelque peine à triompher de l'incrédulité moderne, si les dires, les assertions du poète et de ses contemporains ne venaient les confirmer précisément en ce qu'elles offrent de plus extraordinaire. Vidal fut le favori des illustrations masculines et féminines de l'époque, qui appréciaient son mérite, non sans s'égayer de cette inimaginable présomption qui lui faisait jouer le double rôle de fou et de poète de cour. Il y avait néanmoins dissidence d'opinions à son égard. Les uns le déclaraient insensé en toutes lettres; d'autres, plus clairvoyants, distinguaient sous l'alliage le riche métal. Mais finalement il n'y eut qu'une voix à le proclamer l'un des maîtres en poésie comme en érotique. A qui veut raconter sa vie la matière ne fait faute, car ses chansons sont d'autant plus surchargées d'allusions historiques que l'artiste aimait à entremêler les couleurs dans la trame. Mais, on le devine, mettre tout cela en ordre et lumière, ce n'est médiocre labeur.

Fils d'un pelletier de Toulouse, la nature l'avait créé poète, l'étude fit le reste et, se trouvant en mesure, il s'adonna *toto corde et animo* au culte de l'art et notamment à la vie nomade. Peu d'années lui suffirent en effet, pour parcourir l'Espagne, le midi de la France et la Haute-Italie. Littéralement il ne tenait pas en place; aussi perdons-nous la trace de ses marches et contremarches.

Le voici tout d'abord l'aspirant d'une dame de Montesquieu (château dans le pays de Toulouse), mais qu'il nomme sa *nouvelle* dame. Cet amour lui fait voir roses par la gelée, et ciel serein par un temps nuageux; et néanmoins dans la même chanson (P. O. 182) il offre ses hommages à une jeune demoiselle de Castille : « Laquelle a pour lui plus de valeur que cent chameaux » chargés d'or, en plus le royaume d'Emanuel (régna » jusqu'en 1180). » Le refrain adjure saint Jacques de Compostelle, et fait allusion à Miguel de Luzia, noble Espagnol de la cour d'Alphonse II; nous en concluons qu'à cette époque Vidal avait déjà visité la Catalogne et l'Aragon. Bientôt il se nomme le chevalier du roi de Castille; c'est chevalerie tant soi peu apocryphe, car le moine de Montaudon déclare qu'il se l'est conférée lui-même. A dater de 1180, nous le trouvons au service de Barral, vicomte de Marseille, qui le tenait tellement en estime, que, pour complaire à son époux, Adalasie de Roquemartine crut elle-même devoir se mettre en frais pour le poète, ce qui lui monta singulièrement les idées. Mais comme le tout se réduisait à de belles paroles, Vidal finit par maudire l'inhumaine dans un canson (1), se comparant « à un berger qui jouerait des airs de flûte à une colline. » La chanson est dédiée à la reine d'Aragon, évidemment Sancha, fille d'Alphonse VIII de Castille, unie en 1174 à Alphonse II d'Aragon. C'est en l'honneur de ce prince que le troubadour fait feu roulant de sirventes, et Dieu sait s'il s'y montre matamore (P. O. 187) : « Oh! si j'avais un bon cheval de bataille,

(1) « *S'ieu fos en cort.* » *Ms.*

» comme je chasserais l'ennemi. Mon nom seul le terrifie
» plus que l'épervier n'épouvante la caille.... Quand j'ai
» ma cuirasse et mon épée, la terre tremble sous mes
» pas, car en audace je suis un Roland et un Olivier. »

Nous avons vu que les maris le redoutaient comme le feu et l'épée (1); mais à force de se targuer à tort ou à raison, il arriva que le discourtois époux d'une dame de St.-Gilles lui fit percer la langue.

Nous plaçons ici une suite d'excursions dans l'Albigeois et dans le pays de Carcassonne, au château de Saillac, de Saissac, Fanjau vrai paradis, Montrial impériale demeure; autant de châtelaines visitées, autant de conquises, autant de chants d'amour et de victoire. Puis il s'en revient à Marseille reprendre le fil de ses tendres mais vaines supplications auprès d'Adalasie.

L'envoi d'un canson prouve que les choses se passaient immédiatement après 1187, alors que Richard, encore comte de Poitiers, avait pris la croix sans pourtant se mettre en route (2).

Or un jour, disent les biographies, Vidal réussit à surprendre la vicomtesse durant son sommeil, lui ravit un baiser et même deux. Adalasie, réveillée en sursaut, jeta feu et flamme, manda son époux, lequel trouvant que c'était grand bruit pour peu de choses, intercéda, mais inutilement pour le délinquant. Vidal, de son côté, avait pris le large sur un vaisseau en partance pour Gênes. L'incident est vrai (V. 336), la fuite seulement est un embellissement, car un canson (III. 319), autre dépréca-

(1) V. p. 148 de cet ouvrage.
(2) « *Anc no mori per amor.* » Ms.

tion adressée à l'inexorable, prouve que Vidal resta à Marseille. Notez que, fidèle à sa manière, il termine sa chanson d'amour par de sconsidérations politiques sur l'Espagne. On l'exila néanmoins et il se rendit effectivement à Gênes (V. 336) pour y soupirer de plus belle (III. 318).

L'absence fut courte, bien que les biographies le fassent partir d'Italie pour la Terre-Sainte, en compagnie de Richard, et revenir longtemps après sur l'invitation de Barral, sans réfléchir que l'expédition s'ouvrit en 1190 et que le vicomte de Marseille mourut en 1192. Nous assignons son retour à l'année 1189 eu égard à une chanson, où il dit que l'amour est venu l'atteindre au-delà des mers, qu'il revient pour obtenir pardon ou trépas et félicite dans l'envoi Richard de s'être élevé au plus haut degré, ce qui ne peut s'entendre que de l'avénement de Cœur-de-Lion (1). Barral ne pouvant se passer du troubadour, avait triomphé sans doute des répugnances de sa moitié, Vidal en était dans le ravissement, ce qu'il exprime en très-bons vers (III. 321). A vrai dire, cette fois, la chance lui fut bonne. Adalasie pardonna l'usurpation du baiser, aussi le poëte sonne-t-il en cette occasion à toute volée (2). Ses relations personnelles avec le roi d'Angleterre sont hors de doute, que, s'il le suivit à la croisade, il n'alla pas plus loin que Chypre et s'y maria à une Grecque. Mais voilà qu'on lui met en tête qu'elle est fille de l'empereur de Constantinople, et lui donne des droits à l'empire. Notre héros goûte fort l'argument, fait des épargnes pour équiper une

(1) « *Nuils hom no-s pot d'amor.* » *Ms.*

(2) V. la pièce, p. 160.

flotte, en attendant prend les armes, le titre d'empereur et siége sur un trône. On se récria. L'excentricité n'en est pas moins authentique, car elle sert de point de mire au sirventes du marquis de Lenza, un italien (V. 248).

Barral décédé (1192), Vidal rompit avec Adalasie et passa à Carcassonne. Ce fut là que lui vint la belle idée de s'affubler en loup en l'honneur de Louve *(Loba)* de Penautier, travestissement qui lui valut d'être fort mal mené par chiens et bergers (1).

N'allez pas croire qu'au sein de ses extravagances P. Vidal cessât d'être, quand il le voulait bien, poète de bon sens et capable d'exprimer de mâles et nobles pensées. Maintes chansons satyriques témoignent le contraire; l'une d'elles (IV. 105) composée (1113 ou 1114) au temps de la captivité de Richard, s'attaque aux potentats de France, d'Espagne et d'Allemagne et leur dit énergiquement leur fait.

Mais il change encore de théâtre, et séjourne à la cour du marquis Boniface de Montferrat. L'Italie occupe sa muse (P. O. 198) des sanglants démêlés de Gênes et de Pise (1195); il apprend à y connaître les Allemands dont le parler lui semble un aboiement de chiens et se porte en toute occasion leur antagoniste politique. Une année de plus (1196) il est parvenu en Hongrie et se loue beaucoup du bon roi Emmerich. Nous le perdons de vue, mais en 1202, alors que Boniface de Montferrat s'arme pour la croisade, c'est Vidal qui fait résonner le boute-selle (IV. 118).

Une pièce postérieure (P. O. 191) est datée d'un lieu

(1) V. p. 151.

de bains, Aix ou Avignon. Le poète mène une vie paisible et vante l'hospitalité du comte Henri, étoile des Génois (ce comte de Malte, amiral de Gênes, qui enleva en 1205 Syracuse aux Génois), et d'un comte Armand (Alemanni, l'un des premiers hommes d'état de Gênes). Bonne société, on le voit, et pour laquelle Vidal devait être un ample sujet de divertissement, car c'était toujours le même homme. « Quand je suis armé et à cheval, j'écrase et » pourfends tout ce qui me barre passage. J'ai pris à moi » seul cent chevaliers, j'ai fait pleurer cent femmes et » rire cent autres. » L'âge n'y changeait rien, rêvant toujours conquêtes, il maintenait à tel point sa double nature que Blacatz lui demanda un jour la clef de l'énigme et comment il se pouvait faire qu'il eut tant et si peu de jugement. Vidal décline la réponse à telle inconvenante question, mais ne s'en promet pas moins beaux succès en amour. Zorgi au surplus se chargea de le justifier, déclarant que la plus grande folie de toutes était de traiter de fou P. Vidal, car sans jugement réel, nul ne saurait produire des vers tels que les siens (P. O. 214).

P. Vidal compte parmi les poètes les plus féconds. Son legs comprend environ soixante chansons, seulement il en est (P. O. 90. — V. 340. IV. 186) qu'il faut renoncer à lui attribuer, à moins qu'on n'admette qu'il n'ait vécu cent ans et chanté jusqu'à la fin. Il montre également du talent dans le genre narratif, mais l'une des trois nouvelles semblerait du fait de Raimon Vidal

BERTRAND DE BORN, (florissait entre 1180-1195), Diez, 179-234.

L'Histoire daigne à peine mentionner ce troubadour,

et cependant c'est l'une des physionomies les plus caractéristiques du moyen-âge; chevalier doué de cette intrépidité aveugle qui ignore le danger ou l'affronte; poète guerrier qui s'inspire à la clarté de l'incendie, au grincement de l'épée sur la cuirasse, à la grande voix du carnage; agitateur politique, infatigable à attiser les haines et les rivalités, à secouer le fouet sanglant de Bellone. Bertrand de Born est un type, une formule vivante de son époque, des plus curieuses à étudier. L'amour ne devait figurer dans une telle vie, que comme épisode, mais c'était un fleuron de rigueur à la couronne du poète. Célébrant Mathilde de Turenne ou la femme d'Henri-le-Lion, Bertrand mérite encore nos suffrages. Occupons-nous d'abord du rôle politique qu'il joua dans les démêlés d'Henri II d'Angleterre et de ses fils.

Dante inflige un rude châtiment à celui qui avait animé le fils contre le père, et reproduit en quelque sorte textuellement le dire des biographies; néanmoins il ne doit s'agir que de la seconde révolte des princes anglais; car la première fut l'œuvre de leur mère Éléonore, et les chansons du troubadour n'y font aucune allusion. La véritable arène de ses exploits poétiques et guerriers, devait être la lutte entre les seigneurs d'Aquitaine et Richard leur suzerain. Deux tentatives infructueuses (1169-1175) étaient loin d'avoir découragé cette noblesse remuante, bien qu'elle portât les profondes cicatrices de sa double défaite; mais le bras du vainqueur pesait de tout son poids, et l'exaspération des esprits amena une troisième levée de boucliers. Bertrand, plus que tout autre, aspirait à la vengeance; il possédait en communauté avec son frère Constantin, le chateau de Hautefort, véritable

pomme de discorde. Une fois Constantin s'en était rendu maître, mais Bertrand avait pris sa revanche et prétendait dès-lors à la possession exclusive. Constantin avait eu recours à Richard, au vicomte Adémar de Limoges, et bientôt le territoire de Hautefort fut mis à feu et à sang, le château fut cerné, mais il n'était pas facile de forcer le Lion dans sa tanière. Bertrand les repoussait vigoureusement et trouvait le temps de rimer à leurs dépens un sirventes (IV 141), lequel nous semble toutefois donner à entendre qu'il était parvenu à détacher plusieurs confédérés de la cause de Richard. On comprend qu'il devait être l'âme de la conjuration. Le désaccord entre les princes anglais était un coup de fortune, les Ligueurs aquitains avaient gagné Henri-le-Jeune et Geoffrey; bref, la tempête grondait sourdement; Bertrand se chargea d'en signaler l'approche (IV 148), mais la réconciliation des princes à la voix de leur père, l'engagement qu'ils prenaient d'aider Richard contre les revoltés changeaient la face des choses. Bertrand rongeait son frein, et comme le jeune Henri avait fait bon marché de sa soumission, il ne manque pas de l'en railler amèrement (IV 148). Les conjurés à leur tour perdirent courage; Richard, sans grand effort, les réduisait l'un après l'autre; nouvelle explosion du troubadour indigné (IV 147). Mais voici que Geoffrey, envoyé comme pacificateur, se fait suivre d'une armée de Bretons et de ces cotteraux brabançons si redoutés, se rallie à ses ex-confédérés, ravage le Poitou, et met en quelque sorte Richard au pied du mur.

Ceci ne faisait pas le compte du vieux roi; il avait vu sans trop de mécontentement Geoffrey susciter des embarras à Richard, mais ce dernier semblant à deux doigts de

sa perte, il fit alliance avec Alphonse II d'Aragon, et se prépara à se rendre de sa personne sur le théâtre des événements. Le jeune Henri de son côté se coalisa avec Raimon, vicomte de Toulouse, ennemi juré d'Alphonse, Philippe-Auguste et Hugues de Bourgogne. Il y avait donc chance à sanglante mêlée; grande joie pour Bertrand de Born (IV 149). Henri II accueilli devant Limoges par une volée de flèches, dût se retirer, mais il ne tarda à se représenter accompagné de Richard, et à peine avait-il investi la place qu'un messager lui apporta la nouvelle que son fils Henri était à toute extrémité. Il succomba, et cette mort prématurée ruinant les espérances de son parti, inspira à Bertrand des regrets d'autant plus légitimes, que le courroux du monarque anglais devait nécessairement tomber sur lui.

En effet, Henri II ayant châtié Limoges vint camper à Hautefort, qui fut enlevé d'assaut après sept jours de résistance. Amené captif devant son ennemi: « Bertrand, » lui dit Henri II, vous qui prétendiez n'avoir en aucun » temps besoin de la moitié de votre sens, sachez que » voici une occasion où le tout ne vous ferait pas faute. » — Il est vrai que j'ai dit cela, répondit Bertrand, et » j'ai dit la vérité. — Et moi, je crois que votre sens » vous a failli! — Oui, seigneur, reprit Bertrand avec » gravité, il m'a failli le jour ou le vaillant jeune roi » votre fils est mort; ce jour-là, j'ai perdu le sens et » la raison. » A cette allusion inattendue, le roi fondit en larmes et perdit connaissance. Revenu à lui, ses projets de vengeance étaient oubliés, il ne voyait plus que l'ami de son fils, et il rendit au vaincu son avoir et son château. Mais un sirventes nous apprend (IV 153)

que Bertrand ne fut pas réintégré de sitôt, bien que réconcilié avec Richard. Constantin de Born aurait bien voulu supplanter son frère à Hautefort, Henri II lui avait fait de belles promesses, faute de mieux, il se ligua avec quelques seigneurs du pays et menaça Bertrand d'une attaque en règle, ce à quoi le troubadour répondit par un sirventes aussi remarquable par la concision de l'expression que par l'audace de la pensée (IV 15). Et de fait, ce ne fut qu'après sa mort que ses fils s'accordèrent avec leur oncle. Voici enfin qu'un rayon de soleil vient récréer cette existence tumultueuse. Henri-le-Lion avait épousé Mathilde (1), sœur de Richard; et l'empereur Fréderic I lui ayant intimé l'ordre de s'éloigner de l'Allemagne, pour trois ans (nov. 1181), il vint passer le temps de son exil en Normandie. Ce fut là, que Bertrand eût l'occasion de connaître la duchesse, circonstance qui nous a valu deux cansons (III 135), dont l'un est sans contredit (III 137) le meilleur entre tous, bien qu'il ait été en quelque sorte improvisé. C'était en effet au camp de Richard, par un dimanche; l'heure de diner avait sonné et faute de victuailles on restait à jeun. Mais le troubadour avait vu la duchesse le matin même, elle lui avait été gracieuse et bienveillante, et Bertrand voulut donner le change à l'abstinence forcée de ses compagnons par un poétique repas.

Ce n'étaient pas au surplus ses premières amours; une autre Mathilde, femme de Talairand, seigneur de Montignac, avait obtenu les prémices de sa lyre. Chez Bertrand de Born, la chanson d'amour est exclusivement le produit de la galanterie chevaleresque, dénote une con-

(1) Les *Ms.* l'appellent Hélène.

naissance approfondie du grand monde, n'affecte, on le pense bien, aucune tendance vers ce sentimentalisme, tant recherché par d'autres poètes et se distingue plutôt par son originalité. Mathilde était fille d'un comte de Turenne et sœur d'Élise de Montfort et de Marie de Ventadour (1) triade célébrée tant et plus par la muse occitanienne. Rois et princes entouraient Mathilde de leurs hommages, car les manuscrits citent Richard, Geoffrey, Alphonse II d'Aragon, Raimon V de Toulouse. Bertrand de Born l'emporta; c'est ce que lui-même donne à entendre (V. 82.), mais l'envie exploita un épithalame composé par le troubadour, lors du mariage du vicomte de Comborne son ami, avec Guiscarda, dame Bourguignone de la maison de Beaujeu, et Bertrand fut disgracié. *Facit, indignatio versum* « Qu'au premier vol je perde » mon épervier, qu'un couard *Lainier* me le tue sur » le poing, s'en empare et tire de l'aile à mes yeux si » je n'ai prisé mon amour pour la dame en qui ha- » bitent mes pensées, plus haut que l'amour et les fa- » veurs de toute autre. — L'écu au col, casque ou mo- » rion retourné, les rênes raccourcies, les étriers » pendants, je galopperai dans la tempête, que mon » coursier ne soit qu'un vil artrave, etc. (V. III. 142). » Ces adjurations restèrent impuissantes, mais le troubadour ayant conscience de son talent, ne se tient pour battu et évoque une idée neuve, de nature à faire sensation. Il passe en revue les beautés contemporaines en les désignant par des noms fictifs ou réels; à chacune il emprunte l'attrait qui la distingue et ce pastiche devient le portrait fidèle de l'incomparable (III. 139). Mathilde

(1) V. la vie de Gaucelm Faidit.

n'en persistait pas moins dans ses rigueurs, et Bertrand exaspéré voulait passer au service de Tiburge, vicomtesse de Chalais en Saintonge. Avant d'agréer l'illustre soupirant, Tiburge voulut se porter médiatrice et réussit, encore fallut-il que le troubadour désavouât hautement (III. 144.) ses velléités de vengeance et quittât la Saintonge.

Nous ne suivrons pas Bertrand de Born dans ses agressions virulentes et peu fondées, ce semble, contre Alphonse V d'Aragon, les contestations sans fin entre Henri II, Richard et Philippe-Auguste, lui donnèrent autre matière à sirventes.

A la vérité, depuis la reddition de Hautefort, il avait dû endurer la mortification d'une paix de trois années, mais en 1187 les forces françaises et anglaises se trouvaient en présence, et l'on en serait venu aux mains sans l'intervention des légats du pape, et Bertrand donna sa malédiction aux deux partis (IV. 170). En 1188, nouveau conflit, Raimon V de Toulouse auquel Richard avait enlevé dix-sept châteaux, avait invoqué le secours de la France, mais ce ne fut encore qu'une guerre d'escarmouches, de châteaux assiégés, de pillage sans bataille décisive; aussi Bertrand éperonne-t-il à coups redoublés Philippe-Auguste (IV. 174, - IV 177). « Qu'il lâche ses » faucons, sur moineaux et menus oiseaux alors que Ri- » chard prend des lions et des lièvres, et pense capturer » désormais l'aigle royal avec un tiercelet et l'autour avec » une buse ».

Durant les préliminaires de la troisième croisade, notre troubadour ne fut pas le dernier à se faire enten-

dre, mais ne considérant l'entreprise que sous le point de vue temporel, comme une occasion à prouesses chevaleresques, il tombe dans le prosaïsme (IV. 100). Ailleurs (IV. 93); il recommande les croisés à Notre-Seigneur: « Il y a plus d'un an que je serais parti, mais ducs, » comtes, princes et rois y mettent par trop de lenteur, » et ma belle blonde et mon cœur seraient marris de » mon départ ». Au fait, il avait quelque raison de rester en Europe, car l'absence de Richard pouvait rendre cœur aux mécontents d'Aquitaine et le patrimoine du partisan avoué d'un maître odieux ne serait pas ménagé. Ils relevèrent effectivement leur bannière et enhardis par la captivité du prince, se portèrent aux derniers excès, mais le lion déchaîné reparut, et Bertrand ne négligea rien pour attiser sa colère (IV. 179).

C'est vers cette époque que semble se terminer la carrière poétique du troubadour (1180-1194); les manuscrits se bornent à nous apprendre qu'il atteignit à une haute vieillesse et finit même par entrer dans l'ordre de Cîteaux. Eu égard à la première assertion, nous possédons une pièce nécessairement composée vers 1230, puisqu'il y est question de la vicomté de Milhaud, reconquise par Raimond (VIII) de Toulouse (1229); et à ce compte la pièce serait l'œuvre d'un octogénaire, reprenant intérêt aux événements politiques après un silence de quatorze ans. Nous croyons que l'on a confondu le père et le fils, Bertrand de Born le jeune étant également connu comme troubadour.

FOLQUET DE MARSEILLE (poétisa de 1180-1195† 1231). Diez 234-252.

Ce troubadour, qui devait porter un jour la mître épiscopale, était le fils d'un marchand de Gênes établi à Marseille (Dante, Pur. IX. 88). Héritier d'un riche avoir, Folquet semble avoir continué quelque temps le négoce paternel; mais le contact du grand monde, cette vie de château si féconde en aventures avaient pour lui un irrésistible attrait. Heureusement doté d'ailleurs au physique et au moral, il était fait pour se produire en cour.

Honoré de la faveur des comtes Richard de Poitiers et Raimon V, de Toulouse, Folquet se concilia plus particulièrement les bonnes grâces de Barral, vicomte de Marseille; et la vicomtesse Adalasie devint sa muse inspiratrice. Il la célébrait sous le nom de *Magnet*, joint par fois à celui de *totz temps;* mais ses chansons, bien que respirant le plus ardent amour, ne sauraient projeter l'ombre la plus légère sur la vertu de sa dame. Ce n'étaient pourtant pas ses premières amours. Car une pièce (III, 159) fait allusion à une passion antérieure, et nous révèle déjà la nature d'un talent riche en fines tournures, en images frappantes, en allégories habilement développées, entaché néanmoins de subtilités et d'exagérations.

A la cour de Barral habitaient deux sœurs, Mabile de Pontevez et Laure de Saint-Jorlan, toutes deux dans les meilleurs termes avec notre troubadour. Il en advint qu'Adalasie, croyant surprendre un amour partagé entre Laure et Folquet, expulsa ce dernier de sa présence. C'était méprise, et l'amant déclara pour sa justification

n'avoir affecté semblant d'amour que pour mieux donner le change à la jalousie et à la médisance (1). Mais si vive était sa douleur qu'il dit adieu à la poésie et se retira à Montpellier (1187) auprès de cette fille d'Alexis Comnène, de cette Eudoxie (femme de Guillaume VIII.), prédestinée aux tribulations et au cloître, refuge des longues douleurs. L'impératrice le consolait de son mieux, l'exhortait même à reprendre la lyre; il céda, mais les vers qu'il lui adresse (P. O. 62), trahissent l'espoir secret d'être rappelé par Adalasie : L'heure fortunée sonna, Folquet s'en alla à Marseille reprendre une chaîne que la moindre faveur illicite ne venait alléger. Barral ayant répudié sa femme (1192), le poète sut concilier son inaltérable fidélité pour sa dame, et sa reconnaissance pour son protecteur, et déplora la mort du comte (1192) par une complainte dont peu de troubadours étaient capables (IV, 51.). Sa douleur n'était pas feinte; il y revient dans d'autres pièces : « L'amour » et la poésie n'excitent plus en lui qu'indifférence, car » il lui souvient de Barral. Il voudrait s'abstenir de » chanter, mais ses amis l'y convient; il saisit le fer » brûlant du sirventes pour stigmatiser l'égoïsme du » monde. (2) »

Sur ces entrefaites, la nouvelle de la victoire d'Alarcos (1195) remportée par le Miramolin d'Afrique, vint mettre la chrétienté en émoi; belle occasion de faire montre de zèle et de talent! Nos troubadours pouvaient compter sur des sympathies acquises. Folquet, comblé des

(1) « *Meravil me com pod.* » *Ms.*

(2) Voyez les vers à Richard captif, p. 172 de cet ouvrage.

faveurs du roi d'Aragon, plus menacé que tout autre, embouche le clairon avec ardeur; mais esthétiquement parlant, cet appel n'est au fond qu'une reprise des prédications et des chansons de croisade. Il fit effet cependant tout au moins sur le poète, car soudain nous le voyons dépouiller le vieil homme, rompre ce servage hors duquel il ne semblait pouvoir vivre, ouvrir en un mot les yeux aux vaines illusions de l'amour terrestre; et voici que la mort lui enlève celle qu'il avait tant aimée, et ses chers protecteurs Raimon V, de Toulouse, Alphonse II, d'Aragon, et Richard d'Angleterre. C'en était trop; Folquet prit la robe de Cîteaux; quelques années après il était abbé de Torronet (diocèse de Toulon), en 1205 évêque de Toulouse, évêque célèbre par son zèle fougueux contre les Albigeois.

Nous avons de lui 25 pièces qui appartiennent à la période mondaine de sa carrière, l'une portant (IV, 394), en quelque sorte le cri d'angoisse d'un cœur agité des craintes de l'éternité, semble se réclamer de sa vie claustrale.

PONS DE CAPDUEIL (1180-1190). Diez, 252-263.

Les chansons de ce troubadour, révélant tout à-la-fois un poète habile, plein de sentiment et surtout de convenance, roulent toutes sur une intrigue amoureuse assez bizarre, dont les manuscrits ont soigneusement transmis les détails.

Issu d'une famille noble du diocèse de Puy-Sainte-Marie en Velay, chevalier et troubadour accompli, Pons de Capdueil s'était attaché au char d'Adalasie, fille de Bernard d'Anduse, un comte provençal, et femme d'Odilo

de Mercœur, dont la seigneurie était située aux frontières du Gévaudan. Elle répondait à son amour, en tout bien tout honneur, et soit aux fêtes de cour ou aux tournois, lui prodiguait les marques de distinction les plus flatteuses. Si bien que notre amant enflé d'un si beau succès, eut la malheureuse inspiration de mettre sa dame à l'épreuve. Il s'en fut donc à Marseille papillonner autour de la comtesse de céans (Audiart), et bientôt célébra ses attraits (V. 355), sans garder le moindre ménagement à l'égard de celle qu'il croyait victimer. Mais la vicomtesse parut se soucier médiocrement du rôle que Pons lui assignait dans son roman. Il eut beau s'y prendre avec toute l'adresse imaginable (III, 182), se prévaloir du sacrifice qu'il avait fait à ses charmes (III, 171); rien n'y fit. Il songea alors à revenir sur ses pas ; mais justement indignée de ses procédés, Adalasie se refusa à tout accommodement. Muette dès qu'on lui parlait de son infidèle, elle s'abstenait de prononcer son nom et parut enfin l'avoir rayé de son cœur et de sa mémoire. Fort peineux, le troubadour s'en revint dans sa patrie, élaborer les plus humbles cansons (III, 183, 185, 187), mais en pure perte. Restait à employer les grands moyens; il sollicita donc la médiation de trois nobles dames, Marie de Ventadour, la comtesse de Montferrant et la vicomtesse d'Aubusson; cette fois le pardon fut octroyé, et nous laissons à penser si cet acte de merci donna matière à chansons. Hélas ! trop courte félicité. La comtesse de Mercœur mourut; et, il faut le dire, la complainte du poète exprima la plus sincère et la plus profonde douleur (III, 189).

A cette époque, la cause des chrétiens périclitait en Orient;

Saladin (1187) avait reconquis Tiberias, Ptolemaïs, Ascalon, Nazareth; la ville sainte même avait dû lui ouvrir ses portes. En Europe, les deux grands potentats, Henri II et Philippe-Auguste, absorbés par les intérêts temporels et fermant l'oreille aux exhortations pressantes de Grégoire VIII et de Clément III, neutralisaient par leurs dissensions le bon vouloir des vrais croyants. Pons de Capdueil, embrasé soudain du zèle le plus ardent, se crut appelé à être l'organe de la volonté céleste et à proclamer le *Dieu le veut!* De poète langoureux, il devint éloquent et chaleureux prédicateur. Nous possédons trois chansons de croisade (1) qui l'emportent incontestablement sur ses chansons d'amour, car elles sont le langage de l'âme chrétienne et respirent l'enthousiasme le plus vrai. Il ne fut pas le dernier à donner l'exemple, et les manuscrits assurent qu'il cueillit en terre sainte la palme du chevalier martyr.

RAMBAUT DE VAQUEIRAS (1180-1207). Diez, 263-306.

Nous avons abondance de renseignements sur cet éminent troubadour; la notice provençale, à l'ordinaire, passe légèrement sur ce qui nous intéresserait le plus et insiste sur les accessoires romanesques; heureusement vingt-huit lettres ou chansons nous viennent en aide et d'autant plus, que nul troubadour ne s'entend mieux à discourir longuement sur sa propre personne.

Rambaut, né au château de Vaqueiras dans le comté d'Orange, était fils d'un chevalier qui perdit la raison. Il entra en qualité de poète de cour au service du prince

(1) V. p. 192 de cet ouvrage.

Guillaume IV d'Orange, ce qui lui donna l'occasion de se former et de se frotter au grand monde. Ses rapports avec son seigneur étaient ceux d'un ami ; ils échangeaient des tensons où le prince était désigné sous le nom d'*Engles*.

La maison de Baux, naguère assez puissante pour revendiquer les armes à la main, des comtes de Barcelonne, une partie de la Provence, était alors dans un état fort précaire. Hugues, le chef de la famille, dans une nouvelle guerre contre Barcelonne (1159-1160), ayant perdu son domaine patrimonial et trente châteaux, se résigna à subir sa destinée, et lorsqu'Alphonse II, son ennemi, eut levé l'étendard contre le comte de Toulouse, il alla même jusqu'à se joindre à lui. Cette démarche inconsidérée mit ses affaires au pis, car Alphonse ou son frère Sancho retenaient encore ses châteaux ; et d'autre part ses possessions dans le territoire de Toulouse se trouvèrent dans le plus grand danger. Rambaut, dévoué de cœur à la maison de Baux, se porta en maintes occasions champion de ses intérêts (V 422, IV 186) ; et nous voyons par un tenson qu'il séjourna à Orange, jusqu'en 1189. Un canson, où il menace une dédaigneuse beauté de quitter le Gapençois et de chercher fortune à Tortona, prouve qu'il avait des relations ailleurs qu'à Orange, et marque une nouvelle époque dans sa carrière.

La joyeuse vie que menaient les chanteurs errant dans la haute Italie, où l'on prisait également l'art et la langue des troubadours, lui souriait, et bientôt le voyons-nous monté sur un roussin, l'instrument sur le dos, cheminer en vrai jongleur à travers la Lombardie. Ce genre de pérégrinations était nécessairement fécond en aventures ; et il lui arriva de rencontrer sur le territoire de

Gênes, une belle marchande génoise à laquelle il fit de prime-abord une déclaration, fort mal reçue à ce qu'il paraît. L'épisode nous est énarré sous forme de dialogue (P. O. 75) et d'une manière fort humoristique; le troubadour laisse jargonner et maugréer la dame en prose, dans un patois natal des plus barbare, sème au contraire ses répliques de toutes les fleurs et perles de la poésie. Rambaut atteignit enfin au port désiré, la cour de l'illustre prince italien, Boniface, marquis de Montferrat, dont il devint le chevalier, l'ami et le frère d'armes (1).

Un troubadour non amoureux, c'était une anomalie; et comme il l'avait dit, ce fut à Tortona que le poète chercha fortune; mais cette belle, qui nous reste inconnue, se laissa chanter fort à l'aise sans s'inquiéter de rémunérer les chansons. Rambaut poussé à bout et s'estimant à sa propre valeur, lui mit le marché à la main (2); et cependant il hésitait, mais la rupture devint un devoir, la perfide le trompait au profit du marquis Albert de Malespine, pour le dire en passant, l'une des têtes chaudes de l'époque, toujours en guerre avec les villes de Lombardie, sinon courant prêter main-forte là où il y avait horions à donner et à recevoir; car il était cadet de famille et devait s'aider de son épée. Ce dernier, non content de son triomphe, eut l'inhumanité de railler le vaincu dans une tenson; il s'attaquait à forte partie; le troubadour sut tout à-la-fois parer et toucher son antagoniste (IV, 9.).

Jusqu'à présent nous avons reconstruit la biographie de Rambaut à l'aide de ses chansons; elles ne confirment ni

(1) V. p. 54 de cet ouvrage.
(2) V. p. 106 de cet ouvrage et l'appendice.

ne contredisent positivement une autre intrigue rapportée par les biographies et que nous donnons par conséquent comme un incident vrai quant au fond, mais énarré en forme de nouvelles, avec embellissements de rigueurs.

Rambaut se passionna pour la sœur de son protecteur, Béatrix, femme de Henri de Carret. Craignant qu'un aveu ne fût traité d'offense, l'idée lui vint de s'ouvrir à sa dame, bien entendu sans spécifier l'objet aimé. Il dépeignit donc fort pathétiquement et l'état de son cœur et ses appréhensions. Béatrix, comprenant à demi-mot, encouragea le soupirant trop timide (III. 297); il n'y avait plus qu'à tomber à genoux, prêter serment et composer le canson de circonstance. Là comme ailleurs il désigne sa dame par le nom de *Belhs cavaliers*. C'est qu'un jour le marquis avait oublié son épée dans la chambre de sa sœur, et Béatrix de se débarrasser de sa mante, de boucler le ceinturon et de faire des passes, velléités d'amazone que le troubadour contemplait à travers les fentes de la porte. On s'entendait donc à merveille, mais les officieux brodant sur le thême du qu'en dira-t-on, Béatrix intima l'ordre du départ. Le marquis que cet arrangement allait priver de chansons qu'il goûtait fort, s'entremit, la paix fut conclue et, semblerait-il, le troubadour obtint mieux que compensation. Un jour, est-il dit, les coupables se trouvèrent à leur réveil recouverts du manteau fraternel ; Rambaut éperdu courut se jeter aux pieds de son seigneur; et celui-ci, eu égard à l'auditoire présent, se contenta de lui dire : « Je vous pardonne d'avoir pris mon manteau au lieu du vôtre, mais que cela n'arrive plus; » et voilà comme finit l'histoire. Nous n'analyserons point les nombreuses chansons adres-

sées à Béatrix, en elle même digne de notre attention; elles prouvent tout au moins que la noble dame compâtissait à ses soupirs.

PEIROL (1180-1225). Diez, 306-321.

Ainsi nommé parce qu'il naquit au bourg de ce nom, situé dans les états du dauphin d'Auvergne, Peirol, fils d'un chevalier sans fortune, ne vit rien de mieux que d'entrer au service de son seigneur Robert, dont ses éminentes qualités lui assuraient la faveur. Pour dame de ses pensées, il fit choix de la sœur du Dauphin, Assalide de Claustra, femme de Bérant de Mercœur; mais il évitait soigneusement de la nommer dans les cansons qu'il lui adressait et nous aurions quelque peine à les reconnaître si plusieurs n'étaient dédiés au Dauphin. Dès le début de leurs relations, Assalide lui témoigna une amitié sans bornes; c'était tout à-la-fois pour Peirol un sujet de béatitude et d'angoisse, car il avait la certitude qu'un aveu lui ravirait les bonnes grâces de sa dame, et comme il le dit, son chant était celui du cygne qui entrevoit le trépas (III, 271-273). A la vérité, le temps pouvait amener l'heure propice où l'aveu serait entendu sans colère. En tout cas, la durée du noviciat dépendait du bon plaisir de l'objet aimé, et bien que l'épreuve eût été des plus longues, le troubadour n'osait se déclarer. Pourtant il laissa échapper une plainte. On lui répondit par une raillerie. Dans son dépit, Peirol jura de rompre ses fers; le tout était de s'y résoudre, et réellement il avait quelque raison de se comparer au tournesol incessamment tourné vers le soleil (....) à l'insensé Narcisse, épris de son ombre; mais tout vient à point à qui sait attendre; voici qu'il chante son bonheur

dans un canson (III. 275). Le Dauphin avait plaidé sa cause et réussi, ce semble, plus qu'il ne voulait, car au dire des manuscrits, l'intimité du couple lui donna de l'ombrage, mais entre le triomphe et l'exil, le troubadour assuma un rôle important que les biographies ont eu le tort de passer sous silence.

L'idée de reconquérir le Saint-Sépulcre enflamma Peirol plus que tout autre, il brûlait de tirer l'épée et l'on conçoit que les lenteurs de Philippe-Auguste et de Henri II excitassent l'indignation de celui qui sacrifiait son bonheur en quittant Assalide (III. 379). A la vérité aucune de ses chansons ne fournit la preuve qu'il ait lui-même accompli sa généreuse résolution. Dans une pièce composée ultérieurement, il se félicite d'avoir contemplé Jérusalem ; mais il faut se rappeler que les pèlerins de cette croisade séjournèrent en Syrie jusqu'à la trève (1192) qui leur ouvrit l'accès du tombeau du Christ, et Peirol pouvait être du nombre. Quoi qu'il en soit, nous voyons qu'à son retour il était au mieux avec Assalide, que le Dauphin s'en formalisa ; ses indiscrétions firent le reste. Bref il ne lui resta d'autre alternative que de reprendre la vie nomade où tout ne lui fit pas bonne aubaine; car le moine de Montaudon lui reproche d'avoir porté trente ans le même habit et d'être devenu plus sec que bois à brûler. Longtemps il se flatta du retour (1); enfin il rompit définitivement et pour tout dire il avait trouvé consolation.

Peirol dut séjourner à Montferrat, car il déplore (V. 289) ce que lui a fait perdre le départ de la Marquise,

(1) V. p. 156 de cet ouvrage, note 2.

c'est-à-dire de Beatrix, fille du marquis Guillaume IV, mariée (1210) à Guiyo VI, Dauphin du Viennois.

GUILLEM DE SAINT-DIDIER (1180-1200). Diez, 321-322.

L'histoire du Languedoc cite un Guillem de Saint-Didier, vassal de l'église du Puy-Notre-Dame, qui pourrait bien ne faire qu'un avec notre troubadour; plusieurs localités du midi portent le nom de Saint-Didièr (aussi Saint-Leidier). Nous croyons que le berceau de la famille de Guillem est un bourg de Velay, au nord du Puy. Les biographies le disent vaillant et généreux chevalier, expert en amour et notamment grand amateur de ce genre d'aventures où il s'agissait de duper les maris jaloux.

Nous avons vu comment Assalide de Claustra, sœur du Dauphin d'Auvergne, déclara ne pouvoir agréer ses hommages qu'autant que son époux l'y engagerait lui-même, et comment le troubadour parvint à satisfaire à cette exigence (1). Ce commerce dura long-temps à l'ombre d'un incognito qui, pour beaucoup de gens, était le secret de la comédie; mais nul n'y trouvait à redire, parce qu'il en résultait de beaux et bons vers.

A cette époque résidait en Viennois une comtesse de Roussillon (bourg à deux lieues de Vienne), qui n'appartenait qu'à la noblesse secondaire, mais que les chevaliers s'époumonaient à exalter. Guillem, qui ne perdait jamais les bonnes occasions, était des plus assidus; et sans être positivement refroidi à l'égard de sa dame, il la négligea. La vengeance ne se fit pas attendre; Assalide, soi-disant en pèlerinage, s'en fut loger à St.-Didier en l'absence du

(1) V. p. 152 de cet ouvrage.

troubadour, accompagnée d'un certain Hugo Marschal, jusque là simple confident, et désormais, nanti de droits irrécusables au titre d'amant. Au retour de Guillem, le couple s'était éclipsé : grande fut la mortification, mais il eut la sagesse de faire bonne mine à mauvais jeu, et se consacra sans partage à la comtesse de Roussillon.

Les chansons de Guillem, au nombre de 17, ne nous fournissent pas le moindre indice sur ses destinées, elles ont trait à ses amours, mais sans en spécifier l'objet autrement que par des noms d'emprunt et sans relater d'incident particulier ; quelques-unes sont plus qu'insignifiantes, d'autres nous attachent par l'animation de sentiment. Somme toute, elles n'abondent pas en traits saillants, mais savent se garder de ces efforts vers l'originalité, qui déparent les productions d'autres poètes.

On lui attribue un sirventes qui se rapporterait à la seconde moitié du XIII.e siècle ; mais Guillem, contemporain d'Héraclius de Polignac et de Peire Raimon de Toulouse, appartient évidemment aux dernières décades du XII.e siècle. Il y a confusion de nom ; et le véritable auteur doit être Gauceran de St.-Didier, fils ou petit-fils du poète.

LE MOINE DE MONTAUDON (1180-1200), 333-334.

Nous ignorons le véritable nom de ce singulier personnage, aussi remarquable par son humeur excentrique que par son cynisme ; nous savons seulement qu'il naquit de parents nobles, à Vic en Auvergne. Ayant pris l'habit monastique dans l'abbaye d'Orlac, il devint prieur de Montaudon; et comme tel sa grande occupation était de

poétiser, de brocher sur la chronique scandaleuse de la banlieue ; et ses satiriques chansons avaient un tel retentissement que les barons de la contrée cherchaient à l'attirer dans leurs cercles et le pressaient de quitter son prieuré. Le moine se prit donc à mener la joyeuse vie nomade ; recueillant ample moisson dont il gratifiait au surplus son monastère. Celà durait depuis quelque temps, lorsqu'il s'en vint trouver l'abbé d'Orlac, sollicitant l'autorisation de se rendre à la cour d'Alphonse d'Aragon, et d'y vivre selon le bon plaisir de ce prince, ce qui lui fut accordé. Les prescriptions royales furent de poétiser et de jouer l'amoureux. Nous avons vu que le moine présida, jusqu'à sa dissolution, le Puy-Sainte-Marie (1). On le nomma, par la suite, au prieuré de Villefranche, en Espagne, qu'il sut améliorer et enrichir par ses moyens ordinaires, c'est-à-dire par ses chansons, et il y termina sa carrière. Telle fut, selon les biographies, cette existence peu ordinaire et dont le récit soulèverait plus d'un doute, s'il n'était en tout point confirmé par les dires mêmes du poète. Eu égard à l'époque qu'il convient de lui assigner, nous avons, croyons-nous, rectifié l'erreur de nos devanciers (2).

Le sarcasme, la saillie, étaient le vrai domaine du moine ; son tribut à la beauté, ses cansons traités avec art sont marqués à l'empreinte d'un adorateur exclusivement spirituel. La comparaison est son trope favori et lui sert à entrer en matière. Ses compositions satyriques sont originales, mais fortement entachées de cynisme. Il faut citer en tête la satire contre les troubadours contempo-

(1) V. p. 34 de cet ouvrage.
(2) V. p. 31.

rains qui comptait un précédent dans celle de Peire, d'Auvergne. La date serait importante à fixer; et comme à propos de Folquet de Marseille, il n'est question ni de son entrée au couvent ni de sa carrière politique, nous pensons qu'elle a dû être écrite entre 1140 et 1200. On doit s'y attendre, il s'agit beaucoup moins ici d'appréciations esthétiques, que d'odieuses personnalités. Ailleurs le troubadour nous énumère (V, 264-266) ce qui dans ce bas monde n'a pas l'heur de lui plaire, c'est à savoir : un moine barbu, un mari qui aime trop sa femme, un petit morceau de viande dans un grand plat, beaucoup d'eau dans un peu de vin. Que si vous lui demandez ce qu'il aime, il répond (III, 451) : joyeux déduits, fine plaisanterie, sommeil durant la tempête, une place en été au bord de la fontaine, la verdure des prés, le chant des oiseaux, gente compagne au bras et autres passe-temps peu cénobitiques. Deux tensons s'attaquent au rouge des femmes; la cause est portée au tribunal de Notre Seigneur. Les moines demandeurs accusent le sexe de s'être approprié la peinture, invention monacale, et de faire pâlir les *ex-voto*, par l'enluminure pourprée de leurs joues. Les femmes défenderesses soutiennent être en possession de la peinture bien antérieurement aux *ex-voto*, et l'une d'elles dit qu'elle ne voit pas ce que perdraient les moines, si elle a réussi à dissimuler les rides au-dessous des yeux. Notre Seigneur intervient et somme les moines d'accorder aux femmes qui n'ont passé le quart de siècle, trente ans pour se farder. Les moines résistent et finissent par concéder dix ans, à condition qu'on les laissera en paix. Saint Laurent et saint Pierre présentent un amendement, chaque partie se désiste de cinq ans, et l'on con-

vient de quinze. Mais, remarque le poète, la convention ne tarda pas à être transgressée. Les dames, s'empâtant de rouge et de blanc, emploient à cet effet un mélange de mercure, de couleurs, de lait de jument et d'une sorte de fèves qui sert de nourriture aux moines valétudinaires; à rassembler tous leurs onguents, on en aurait bien trois cents bottes. Certes, saint Pierre et saint Laurent n'entendaient comprendre les vieilles qui ont dents plus longues que celles de verrat. Le safran est tellement enchéri qu'on s'en plaint en Terre-Sainte. Qu'elles prennent donc les armes et passent la mer, pour reconquérir ce produit. Dans l'autre pièce : Dieu somme les femmes de renoncer au fard. Impossible, objecte le moine, car c'est dans leur nature; le seul moyen serait de leur conserver leur beauté jusqu'à trépas ; le reste est intraduisible.

Une pièce où saint Julien, patron des voyageurs, se plaint à Dieu de la décadence de l'hospitalité, est assez curieuse, parce qu'elle indique le plus ou moins d'accueil que recevaient les troubadours dans les différentes parties du domaine territorial de la langue occitanienne.

ARNAUT DANIEL (env. 1180-1200). Diez, 344-361.

Gentilhomme de Riberac en Périgord, Arnaut s'était d'abord enrôlé dans les savants, ce qui n'était mauvais noviciat; aussi ses productions sont-elles semées de fleurs mythologiques qui n'étaient pas le faire de tout poète occitanien. Doué d'une constance à l'épreuve, il soupira plusieurs années pour une noble gasconne, femme de Guillaume de Bourville; mais, comme dit Ramon Vidal de Bézaudun : « un fidèle serviteur de l'amour finit toujours

par obtenir sa récompense, que si l'une la lui dénie, l'autre l'en dédommage (1) ». Dame Audierna de Montclar réalisa l'axiome en faveur d'Arnaut. Au dire de Benvenuto d'Imola, (contemporain de Bouccoue), la vieillesse trouva notre troubadour dans une position nécessiteuse; par un dernier effort, il fit appel par un canson à la générosité des rois de France, d'Angleterre et autres princes d'Occident. Le messager étant revenu avec une copieuse recette: « Je vois à présent, s'écria Arnaut, que Dieu ne veut pas m'abandonner; » aussitôt dit, il entra dans un monastère, endossa l'habit et mena la vie la plus édifiante.

Arnaut Daniel s'était lancé à corps perdu dans les subtilités de la diction obscure. Locutions énigmatiques, néologismes, jeux de mots torturés, constructions sinueuses, allitérations outrées, rimes ardues, vers monosyllabiques, tels étaient les finesses et les arcanes d'un genre cultivé déjà par Marcabrun et Rambaut d'Orange, mais qui encourait à juste titre le *veto* de la majorité des poètes. Et voici que le Dante (Purg. XVI) proclame notre troubadour un forgeron linguiste accompli et taxe de folie ceux qui le pensent vaincu par le *Limousin*, c'est-à-dire par Guiraut de Borneil, réputé le maître des troubadours. L'accent passionné du panégyriste prouverait déjà que l'opinion contemporaine n'était pas de son avis. Mais Pétrarque, à son tour, surnomme Arnaut : *il grande maestro d'amore* et lui emprunte des allusions et des comparaisons. A la vérité, les chansons d'Arnaut offrent des maximes dénotant jusqu'à un certain point une connaissance approfondie de l'érotique, mais tout cela n'ex-

(1) Voyez l'appendice des cours d'amour.

plique pas l'enthousiasme des deux poètes italiens, il faut chercher ailleurs.

Arnaut semblerait avoir professé l'opinion que la nature du sujet doit déterminer la nature de la diction poétique. « Il composerait, dit-il, maintes chansons simples et légères, si sa dame lui était secourable. » Cette manière de voir ferait augurer favorablement de ses compositions narratives, car la simplicité métrique, inhérente au genre, écartait nécessairement le faire amphigourique et quintessencié habituel à notre poète. Le temps ne nous a pas conservé les romans de ce troubadour; mais là, croyons-nous, gît le secret d'une réputation qui a prévalu jusqu'au temps du Tasse.

GAUCELM FAIDIT, (1190-1240).. Diez 361-378.

Cet éminent chansonnier était né de simples bourgeois, à Urzeche, bourg du Limousin. Le tableau de ses premières années, à le supposer véridique, ne lui ferait pas grand honneur. Adonné aux plaisirs de la table, dissolu, joueur, ne possédant, grâce aux dés, ni sou ni maille, il eut recours à la jonglerie; mais chanteur terrible et barbare, il végéta vingt années durant, sans réussir à faire sensation dans le monde littéraire de l'époque. A la vérité, il voyageait de conserve avec sa moitié, Guillelma Monja, avenante et spirituelle patronne, mais dont la réputation équivoque servait de but aux quolibets des poètes contemporains. Telle compagnie était par trop mauvaise recommandation; notre Gaucelm finit par le comprendre et avisa à porter ses regards plus haut.

La comtesse Marie de Ventadour, de la maison de Turenne, fille de Boson II et femme d'Ebles IV, beauté cé-

lèbre, échangeant des tensons avec les troubadours, et souvent choisie pour arbitre dans les questions amoureuses, tel fut le choix de Gaucelm; et l'hommage rarement dédaigné par les nobles châtelaines, fut agréé aux conditions ordinaires d'inviolable respect et de modestes prétentions. De fait, le pauvre amant tour-à-tour encouragé, rebuté, semble décrire autour de son astre un orbite elliptique à l'instar des comètes qui ne fuient le soleil que pour s'en rapprocher davantage. Nombre de cansons aussi délicatement pensés qu'habilement tournés, nous dépeignent les charmes ravissants de Marie, l'ivresse qu'en éprouve le poète, l'ineffabilité de ce doux regard dont il a soif insatiable; néanmoins, la première période de ce servage d'abnégation dura tant et tant que Gaucelm, à bout de constance, déclara un beau jour qu'il fallait opter entre rémunérer son servant ou le perdre.

La comtesse redoutant en cas de rupture la représaille des épigrammes, prit conseil d'une sienne amie, Audiart de Malamort, qui se chargea de la tirer d'embarras. Gaucelm reçut donc un message ainsi conçu : « Petit oiseau dans la main vaut mieux qu'une grue dans la nue ». La conséquence de l'aphorisme fut une entrevue durant laquelle Audiart, gente dame et bien *emparlée*, fascina tellement son interlocuteur qu'il jura de renoncer à Marie, et de ne soupirer désormais que pour sa belle consolatrice; en foi de quoi il lança un manifeste rimé, interprète de ses nouveaux sentiments. Tout alla bien d'abord, mais à des sollicitations par trop pressantes, Audiart répondit tranquillement que l'amour était resté étranger à sa démarche, qu'elle n'avait eu d'autre but que de le guérir d'un vain espoir, d'une déception de dix-sept années. Les

déprécations, les reproches n'y faisant rien, Gaucelm comprit qu'on l'avait joué, et le cœur ulcéré, s'en fut implorer à merci sa première dame.

A quelque temps de là, mourut son protecteur Richard-Cœur-de-Lion, paya un poétique tribut à sa mémoire (IV. 54) et sous la double impression des rigueurs de sa dame et de la perte de son royal ami, se retira en Italie auprès du marquis Boniface de Montferrat. Mais qu'étaient les bontés de ce prince, qu'étaient les délices de ce séjour auprès de l'absence de Marie? L'astre de Ventadour projetait ses rayons jusqu'aux lointaines vallées de la Lombardie. Gaucelm, irrésistiblement entraîné, promet un prompt retour à Montferrat et vole se jeter aux pieds de la comtesse, mais elle demeure inflexible.

Sur ces entrefaites (1201), le marquis de Montferrat prend le commandement de la croisade; Gaucelm marchera sous sa bannière et n'y met qu'une condition : le pardon de Marie. Comment résister (IV, 96.)? Aussi dans un sirventes plein de feu qui n'épargne pas les vérités à Philippe-Auguste, proclame-t-il la résolution de combattre en l'honneur de Dieu. Il ne se presse pas, on en comprend le motif; il écrit au marquis qu'il le rejoindra bientôt, mais que de douces chaînes le retiennent trop étroitement; il fait appel aux autres (IV, 50.), enfin le voilà parti. Ses cansons d'outre-mer respirent la même inextinguible passion (III, 282-287.). Nous savons qu'il revint en France et sans doute aux pieds de son idole. Au surplus, tout constant qu'il était, Gaucelm noua une autre intrigue, ou plutôt se laissa prendre à un autre leurre.

Marguerite, comtesse d'Aubusson, l'attacha à son char

dans l'unique but d'obtenir des éloges, car elle entretenait de tendres relations avec Hugo de la Sygne, plus tard (1208) comte de la Marche. Ayant à déjouer la jalousie maritale, elle entreprit un soi-disant pélerinage à Roquemadour et s'en alla passer deux jours dans la maison de Gaucelm en son absence. Qui fut pétrifié au retour? ce fut le poète. Pour toute consolation, il put rimer un sirventes (III, 292.) contre la perfide et s'écrier : « Qu'il y a loin d'elle à Marie ! » Nous avons de Gaucelm Faidit plus de soixante chansons.

RAIMON DE MIRAVAL (env. 1190-1220), Diez, 379-396.

La vie de ce chevalier-poète, profondément versé dans l'érotique et néanmoins incessamment victimé par le beau-sexe, compterait parmi les contes faits à plaisir, si l'authenticité ne résultait d'irrécusables témoignages.

Pauvre chevalier des environs de Carcassonne, il possédait, lui, quatrième, le château de Miraval; mais un autre trésor, son talent, assurait son existence et lui valut notamment les bonnes grâces du comte Raimon VI, de Toulouse. L'héroïne de ses premières amours fut la dame de Cabaret, cette Loba de Penautier qui fit jouer à Peire Vidal, le rôle de messire loup. Elle était en possession de captiver les illustrations contemporaines; car on comptait simultanément : Raimon Roger, comte de Foix; le baron Olivier de Seissac; Aimeric, seigneur de Montrial, Peire Rogier de Mirepoix : Miraval ne pouvait entrer en ligne avec de tels rivaux. Mais aux yeux de Loba, il avait le mérite de servir de porte-voix à sa renommée; aussi lui prodiguait-on caresses et belles paroles, coquetterie d'autant plus damnable que le comte de

Foix était le seul prétendant aimé et favorisé. Raimon triomphait, et grande fut sa déconvenue lorsque l'intrigue vint à se découvrir; soit dit en passant, c'était un coup mortel à la réputation de Loba, car disent les manuscrits : « Femme qui s'oublie en de sérieuses amours avec un grand seigneur, est femme morte. » Peire Vidal, autre aspirant désarçonné, ne perdit pas l'occasion d'exercer sa méchante langue. Raimon, mieux avisé, se porta en toute occasion le champion de la dame, et cette dernière, ravie de trouver un défenseur, se rendit à discrétion; le troubadour tira parti de cette bonne fortune, puis rompit publiquement et passa au service de la vicomtesse de Minerve (diocèse de Narbonne), à laquelle il avait fait des avances. Tel est le récit des manuscrits, non confirmé toutefois par les chansons du poète.

Bientôt après, nous le voyons soupirer pour Adalasie, la jeune et belle épouse de Bernart de Boisseson, seigneur du château de Lombers, en Albigeois. Cette autre déesse n'aspirait également qu'à l'encens poétique, et Raimon, trop oublieux du passé (P. O. 233), crut avoir trouvé une perle de fidélité dont il ne pouvait faire sonner trop haut le mérite. Ce concert incessant d'éloges stimula maints nobles seigneurs à tenter si précieuse conquête. Le vicomte de Béziers, le comte de Toulouse, se mirent sur les rangs. Peire II d'Aragon, prince des plus chevaleresques, se laissa même entraîner (P. O. 227) par l'inconsidéré Miraval, à visiter Adalasie. Ses beaux yeux firent leur effet coutumier, et vingt-quatre heures suffirent pour amener le triomphe du royal prétendant, Miraval, couvert de confusion et la rage au cœur, dut battre en retraite.

Mais l'oisiveté en amour n'était pas son fait. Ermengarde de Castres, communément appelée la belle albigeoise, lui fit faire des propositions de dédommagement. Leurrer notre homme était chose facile, il se laissa dire, accomplit son noviciat puis sollicita rémunération. Ermengarde, qui aimait en secret Olivier de Seissac, déclara ne pouvoir se résigner au rôle de maîtresse, mais être prête à devenir sa femme; ainsi il n'avait qu'à répudier la sienne. Raimon ne se sent plus de joie, gagne en toute hâte Miraval, et signifie à sa moitié, laquelle s'entendait également à poétiser, de retourner chez ses parents: « parce que, disait-il, c'est assez d'un troubadour sous un même toit, et qu'il n'a que faire d'une femme poète. » Gaudairenca, d'un air fort contrit, demande la permission d'avertir sa famille, fait dire à son amant, Peire Brémon, de venir la chercher et qu'elle l'épousera; Brémon arrive avec toute une suite de chevaliers: Hâtons-nous, dit l'épouse, voici que mes amis me viennent quérir. » L'époux par politesse, la conduit jusqu'au perron, mais au moment de mettre le pied à l'étrier, un court exposé lui révèle toute la vérité: « Quittons-nous bons amis,— soit, dit Miraval; » il serre la main de Brémon, lequel glisse l'anneau au doigt de sa fiancée; puis au galop. Miraval galoppe de son côté vers Ermengarde, « voilà qui est au mieux, retournez chez vous et préparez la noce. » Le même soir elle se fiançait à Olivier de Seissac, dans son propre château. Cette fois, Miraval pensa devenir fou; le transport au cerveau lui dura deux ans, il était la fable de la contrée. Les poètes et notamment Uc de Mataplan et Peire Duran (P. O. 288), lui couraient sus. Croirait-on que le troubadour se décida

à cingler encore sur l'océan perfide. L'invitation vint de Brunessinde, femme de Peire Rogier, châtelain de Cabaret (P. O. 231), mais nous ignorons l'issue de cette nouvelle campagne, qui dut être la dernière, car le beau ciel de Carcassonne vint tout-à-coup à s'obscurcir, présage de cette tempête albigeoise qui devait y étouffer pour longtemps les ris et les amours. Simon de Montfort enleva le château de Miraval, et Raimon se retira auprès de son protecteur, le comte de Toulouse, que la tourmente atteignit à son tour (1211). A la vérité, Peire d'Aragon lui porta secours; le parti du comte reprit courage; le poète rêvait (P. O. 229) le recouvrement de son manoir et de nouvelles aventures; mais la bataille de Muret (1213) ruina ses espérances. Que devint-il? Les biographes le font mourir à Lérida; une tenson ferait supposer qu'il vivait encore entre 1216 et 1218, car il y est question du siége de Beaucaire (1216), mais nullement du trépas de Simon de Montfort (1218.)

Nous possédons environs 48 chansons et une lettre qui diffère de la forme ordinaire; toutes les productions de Raimon de Miraval sont inévitablement marquées au cachet d'une poésie d'esprit; elles sont intuitives, elles sont analytiques, mais pauvres d'inspirations; le poète ne s'émeut guère, néglige même l'ornementation si facile des tournures et images nouvelles. Ce qu'il entend mieux, c'est l'enchaînement des parties; aussi, chaque pièce forme-t-elle un tout assez complet.

BLACATZ (1200-1236), 306-402.

L'un de ces barons du midi, dont le talent poétique était assez ordinaire, mais dont la munificence faisait

résonner toutes les lyres contemporaines. Aussi, sa mort mit-elle les troubadours en grand émoi. Sordel entonna l'hymne funèbre, c'en était fait des vertus sur la terre, elles avaient rendu le dernier soupir avec Blacatz, il fallait couper ce cœur en menus morceaux et le partager entre les puissants de la chrétienté, afin de les régénérer par cette vivifiante nourriture (1). Exagération à part, Blacatz devait être véritable fleur de prouesses et de galanterie, et l'on ne saurait s'étonner assez, que l'histoire l'ait pour ainsi dire passé sous silence. Ses poésies d'amour comprennent des chansons et des tensons; dans ces dernières, il se porte toujours défenseur de l'opinion, qui, sans assurer autre avantage, promet honneur ou renommée.

SAVARIC DE MAULEON (1200-1230), Diez, 402-412.

Illustre baron français, seigneur de Mauléon, Fontenai et autres lieux dans le nord du Poitou, Savaric se trouvait placé sur le théâtre des démêlés entre la France et l'Angleterre, et devait y jouer un rôle important. Ennemi de Jean-Sans-Terre, il devint son prisonnier à Mirebeau (1202), mais Jean sut le gagner à sa cause et le nomma grand sénéchal d'Aquitaine. En cette qualité Savaric aida le comte de Toulouse contre Simon de Montfort (1211). Plus tard, il tira l'épée en faveur d'Henri III d'Angleterre (1224), défendit contre Louis VII, Niort et La Rochelle, et ne rendit ces deux places que faute de

(1) Bertran d'Alamon dit que c'est folie que d'offrir tel met à des chevaliers auxquels 500 cœurs pareils n'inspireraient courage. Mieux vaut répartir les reliques entre les dames qui honorèrent Blacatz de leur affection.

subsistance. Comme il n'espérait grande rémunération de ces bons services, et que d'ailleurs le Poitou lui semblait à tout jamais perdu pour les Anglais, il se jeta dans les bras de Louis, qui le réintégra dans ses possessions et le traita avec la plus haute distinction. Sous les drapeaux de ce prince, il fit la guerre aux Albigeois (1225) dont il avait jadis embrassé la défense; mais ses sympathies pour la France n'étaient que beaux semblants ; car à la mort de Louis, nous le voyons de nouveau prendre à cœur les intérêts de l'Angleterre, sans néanmoins aboutir à rien (1227). Ici nous perdons trace de sa carrière politique et sa fin nous reste également un mystère.

Les manuscrits s'étendent fort au long sur les éminentes qualités de Savaric, et les énumèrent avec une complaisance marquée. A part un fragment de chansons d'amour, son contingent poétique se résume en sa participation à deux tensons qui nous ont été conservées avec une introduction dont voici la substance :

Savaric en compagnie d'Elias Rudel, seigneur de Bergerac, et de Jaufre Rudel, prince de Blayes, s'en fut un jour visiter Guillelma de Benagues, dont tous trois étaient épris. Le trio prit place, à savoir : Jaufre Rudel en face de la dame, les deux autres à droite et à gauche, et l'on rivalisa de galanterie. Guillelma, experte coquette, tout en écoutant les doux propos, lançait des œillades à son vis-à-vis, pressait la mains d'Elias Rudel, et agaçait du pied Savaric de Mauléon. Ce manége ne fut découvert qu'à l'issue de la conférence, et notre troubadour proposa une tenson à Gaucelm Faidit et à Hugues de la Bachelerie, en leur demandant lequel de trois rivaux

avait été le mieux favorisé (II. 199). Mais il n'en continua pas moins à faire sa cour. A tout moment la malicieuse dame le faisait venir par terre et par eau de Poitiers en Gascogne et il en était pour ses frais de voyage. Ses amis eurent grand'peine à lui dessiller les yeux ; et pour faire diversion, ils lui vantaient incessamment la comtesse de Manchac. Savaric consentit enfin à la voir, s'enflamma soudain, si bien que les conventions furent réglées et jour fut pris pour un rendez-vous. A cette nouvelle, Guillelma sérieusement alarmée, envoie message sur message, et l'invite finalement à se rendre à Benaguez, le jour même assigné par sa rivale. Le cas devenait embarrassant ; notre troubadour en fit le sujet d'une seconde tenson où il prononce en faveur de la dame première en date.

UC DE SAINT-CYR (env. 1200-1240).

Arman, gentilhomme peu fortuné du Quercy et possesseur du château de St-Cyr, au pied de Roquemadour, fut contraint, après le sac de son manoir, de se retirer à Tegra, bourg des environs. Là naquit son fils Uc. Après la mort du père, le frère aîné destina son cadet à l'état ecclésiastique et l'envoya à l'école de Montpellier, dès-lors en renom. Le candidat goûtait fort peu la vocation et tandis qu'on le croyait plongé dans la théologie, il s'occupait, comme le disent les manuscrits, de cansons, vers, sirventes et tensons, étudiait les faits et gestes des hommes et femmes illustres. Bref, il devint poète de cour ; et son talent lui procura d'honorables relations et de puissants protecteurs tant en France et en Espagne qu'en Italie.

Mais un poète ne faisait pas fortune de prime-abord.

Les exigences de l'époque, période culminante de l'art, l'abondance numérique de poètes exercés, taillaient de la besogne au débutant; c'est ce que le troubadour eut tout loisir de vérifier. Chétivement équipé, tantôt à cheval, plus souvent à pied, il parcourut la Gascogne et les pays circonvoisins, sans trouver où planter définitivement sa tente. Enfin il réussit à gagner les bonnes grâces de Guillelma de Benaguez et partant celles de Savaric de Mauléon; aussi séjourna-t-il longtemps près d'elle; Savaric le prit avec lui en Poitou et le combla de bienfaits. Un comte de Rhodez, vraisemblablement Hugo IV (1227?-1274), poète lui-même, le traita fort généreusement; ce que nous apprenons par une tenson, laquelle prouve que Uc de St.-Cyr, devenu riche et considéré, pratiquait fort mal la reconnaissance. L'altercation dégénéra en guerre ouverte. La même chose lui arriva avec un vicomte de Turenne (Raimon IV).

Un bienfait reproché tint toujours lieu d'offense.

En ce temps-là vivait Clara d'Anduse, la plus belle et la plus spirituelle entre toutes. Insatiable de renommée et peu satisfaite de sa gloire poétique, elle sut inspirer une véhémente passion à messire Uc et le traita de manière à lui donner occasion de célébrer tout-à-la-fois son mérite et ses rigueurs. Le poète l'encensait humblement sous le voile de l'anonyme, mais ses chansons faisaient bruit, car une noble dame du nom de Pansa, résolut de damer le pion à la belle Clara, et de lui ravir son chanteur. Elle y réussit d'abord, mais Uc ne tarda pas à démêler le motif de sa conduite et retourna à sa dame que son repentir trouva compâtissante. On se lasse de tout, même du

bonheur, le troubadour s'en fut en Italie, et séjourna dans la marche de Trévise. Ses chansons satiriques prouvent que ses sympathies furent acquises au parti Guelf. Gibellinisme et impiété sont pour lui synonymes. Environ trente-six pièces portent le nom d'Uc de St.-Cyr, qui avait le mérite d'être versé dans la connaissance des hommes et des choses passées et contemporaines.

AIMERIC DE PEGUILAIN (1205-1270). Diez, 423-446.

Fils d'un marchand de drap, nul troubadour ne s'éleva plus haut dans la faveur des grands; nul n'eut à s'enorgueillir de plus illustres protecteurs : Guillaume IV, marquis de Montferrat (rég. fin du XII s.-1230); Guillaume, marquis de Malespine et Massa; Azzo VI, d'Est et autres, (1196-1212). Bref, sa vie est le type de cette existence heureuse, considérée, opulente, couronne des poètes de cour. Eléonore, femme de Raimon VI de Toulouse, aura pris soin de son enfance; car il lui prodigue les éloges, et se montre constamment dévoué de cœur aux intérêts de l'infortuné comte : « dont le mérite suffirait à un empereur. » Ses louanges s'étendent aux membres de cette maison comme à ses alliés. Peire II, frère d'Éléonore : « fleur de courtoisie, feuille de joie, fruit de nobles actions » ; le comte de Comminge (Bernard IV); Gaston VI, vicomte de Béarn : « qui préserve la Gascogne de corruption comme le sel préserve le poisson. »

L'amour fut son initiateur en l'art de trouver. Jeune encore il s'était épris d'une femme de sa condition ; et ce sentiment lui avait révélé la poésie. Plus tard, un coup d'épée appliqué sur le chef du mari, l'avait contraint de

passer en Catalogne, où il vivait comblé de bienfaits par Guillaume de Berguédan et Alphonse III de Castille. Mais le mari félé ayant entrepris un pèlerinage à St-Jacques de Compostelle, il résolut de mettre l'occasion à profit. Soi-disant pèlerin, soi-disant cousin du roi de Castille et soi-disant malade, il vint de nuit solliciter l'hospitalité de sa belle bourgeoise et une fois entré céans, n'en sortit de huit jours.

Ce n'était toutefois que réminiscence des premières amours; car selon l'us invariable de nos poètes, Aimeric avait encensé et courtisé maintes dames, tel que la châtelaine de Soubeiras (dioc. de Montpellier), Béatrix d'Est. Il avait blanchi sous le harnais et cela de bonne heure; car dans une chanson, dont nous pouvons apprécier l'époque, attendu qu'il y est question de l'infant de Castille, il conjure les dédains que pourraient lui attirer ses cheveux gris, en observant qu'il a « le corps frais et le cœur jeune ». Telle précoce caducité était selon l'érotique du temps, un des effets délétères de l'amour.

Le legs poétique comprend cinquante chansons où l'on remarque l'emploi fréquent mais non abusif de la comparaison, choisie avec tact et appliquée avec justesse. Il faut distinguer un canson dialogué vers par vers (III, 425.), d'une naïveté charmante. Une remarquable tenson ou Élias d'Uisel, consulté sur la question de savoir si l'on doit tenir une promesse jurée, conseille d'y manquer, attendu que parjure se rachète par un pèlerinage. Nombre de complaintes historiques, dont la dernière se rapporte à l'année 1269; enfin un chaleureux sirventes (IV, 102) qui prouve que notre poète s'était ému tout de bon, alors

qu'Innocent III prèchait la croisade (1) au concile de Latran ; et néanmoins, au dire des manuscrits, il serait mort hérétique en Italie.

PEIRE CARDINAL (1210 env. 1230). Diez, 446-465.

Fils d'un chevalier considéré de Puy Notre-Dame en Velay, Peire fut dès son enfance destiné à un canonicat et on lui apprit à lire et à chanter ; mais en grandissant il se laissa gagner aux vanités mondaines, s'adonna à la poésie, et en compagnie d'un jongleur se mit à errer de cour en cour. Jacques I d'Aragon fut plus que tout autre son protecteur. Il mourut presque centenaire. Voilà ce que nous apprend un biographe, lequel appuie ses dires de sa signature.

Peire Cardinal est le maître du sirventes moral, comme Bertrand de Born du sirventes politique. Le zèle, l'indépendance avec lesquels il stigmatisa la décadence des mœurs, l'originalité de sa manière, l'énergie de son expression sont autant de fleurons à sa couronne, mais ses peintures pèchent toutes par un même défaut. Il traite constamment son sujet d'un point de vuè général et abstraction faite des individualités, ce qui réduit à peu de chose l'intérêt historique de ses compositions. Ses chansons satiriques sont principalement dirigées contre deux classes de la société, le clergé et la haute noblesse ; et l'on peut dire qu'il s'attaque aux vices de l'orgueil et de la corruption avec un courage véritablement infatigable. Alors même qu'il sort de cette arène, il finit presque toujours par ramener son thème favori.

(1) Papon dit Innocent IV, qui prèchait en 1145. Mais la mention du marquis de Malespine, qui ne survécut pas à cette année, démontre son erreur.

Un petit nombre de chansons se rattachent aux événements contemporains, mais à vrai dire, elles ne font que fournir un texte à ses mercuriales sur l'état gangréné de l'ordre social. Dans l'une, il parle d'un grand traître sans le désigner; ce ne peut être que Baudouin de Toulouse, qui passa à Simon de Montfort, fit une guerre acharnée à son propre frère, le comte Raimon, mais tomba en son pouvoir et reçut de la main des barons (1214) le châtiment qu'il méritait. Nous possédons encore quelques sirventes personnels. Un noble, Estève de Belmont, avait assassiné dans un festin son parrain et le jeune fils de ce dernier. Le coupable pouvait espérer l'impunité, mais non se soustraire à la flétrissure dont le poète marquait ses pareils : « S'il existe une lignée de » Caïn, ce sang maudit coule dans les veines d'Estève, » plus traître que Judas et Ganelon. Qu'il aille à confesse, » mais qu'il récite au chapelain le sirventes du poète, » cela lui servira peut-être d'expiation ».

P. Vidal nous a laissé une fable, autre manifeste contre la société et qui strictement parlant est l'unique spécimen du genre dans la littérature occitanienne. On comprend qu'entre lui et l'amour, il n'y avait rien de commun. Ses quelques cansons rompent en visière avec le petit dieu : « Il a retiré son dé du jeu de l'amour et s'est créé d'autres passe-temps ». Ce qui doit s'entendre sans doute de ce genre satirique et moraliseur, sa véritable vocation.

SORDEL (1229-1250) Diez, 405-482.

Nous possédons sur ce troubadour deux notices biographiques qui ne s'accordent pas en tout point. L'une nous apprend qu'il était né au château de Goito, à deux

milles au nord de Mantoue; qu'il aima Cunizza, femme du comte de San Bonifacio et sœur d'Ezzelin et d'Alberico de Romano, si connus comme chefs et boute-feux du parti Gibelin; enfin qu'il enleva la belle sur la proposition d'Ezzelin. Peu de temps après, il épousa en secret leur autre sœur Otta; craignant la vengeance fraternelle et conjugale, il ne sortait que bien accompagné et parait même avoir fini par se retirer chez le comte de Provence. L'autre notice, qui le fait naître d'un pauvre chevalier, à Sirier (?) dans le pays de Mantoue, rapporte l'enlèvement de Cunizza, mais ne dit mot de son mariage avec Otta; lors de son séjour en Provence, le comte et la comtesse l'auraient comblé de faveurs et notamment pourvu d'un château et d'une femme charmante.

L'aventure est également rapportée par Rolandin (né en 1200), chroniqueur digne de foi, mais selon lui, Ezzelin, le père (Ezzelin II, seigneur d'Onara), aurait été l'instigateur de l'enlèvement, puis s'apercevant de l'intelligence trop intime entre sa fille et le poète, il l'expulsa de son palais.

Lorsque le Dante, dans sa visite en purgatoire, s'approche des âmes de ceux qui ont péri de mort violente, mais dont le dernier souffle aspirait au repentir, Virgile lui fait remarquer l'âme de Sordel qui se tient à l'écart (ch. VI.). Cet isolement silencieux, ce maintien fier et sérieux, la comparaison avec le lion, la manière dont Virgile se fait reconnaître, tout cela donne beaucoup à penser à qui connaît les allures du poète. Certes, il ne s'agit point ici d'un frivole chanteur, d'un séducteur de femmes, mais bien d'un homme recommandable. Nous ne saurions comment résoudre l'énigme, si Dante ne di-

» sait dans son livre *de vulgari eloquio* : « Ut Sordellus de » Mantua sua ostendit.... qui tantus eloquentiæ vir exis- » tens non solum in poetando sed quomodolibet loquendo » patrium vulgare deseruit. » (lib. 1. cap. 15). Nul doute après cela que Sordel n'ait produit autre chose que des cansons. En effet, Benvenuto d'Imola, qui vivait dans la seconde moitié du XIVe siècle, lui attribue, mais sans le garantir, un *Thesaurus thesaurorum;* et postérieurement Landino confirme le fait. Y a-t-il identité entre le docte écrivain et le troubadour? c'est ce qui n'est pas pleinement démontré, mais néanmoins fort probable, attendu que Benvenuto reconnait dans le Sordel du Dante, l'amant de Cunizza. Nous pourrions citer à ce propos une anecdote dans le goût d'Eginhard et d'Emma; mais eu égard aux prouesses guerrières du troubadour et à son union avec Béatrix, sœur de Cunizza, nous ne prendrons pas la peine de relever l'absurdité du conte produit par le chroniqueur Aliprand, et Platina son imitateur.

Sordel, à en juger par ses chansons, était un véritable Joconde; il fut entr'autres l'amant de la comtesse de Rhodez (évidemment Guida, fille de Henri I, cette beauté pour laquelle les chevaliers se faisaient tondre). Hors de là, il tait le nom des victimes, d'autant plus nombreuses que ses amoureuses supplications sont « suaves et séduisantes. » Ceci est assez vrai de quelques chansons, bien que leur individualité soit à-peu-près nulle. Son talent consiste à tourner agréablement ce qui est connu et archi-connu, non sans tomber dans les niaiseries. Et quand il dit que sa dame « possède, en un jeune corps, le jugement de la vieillesse , » c'est peut-être dans toutes ses chansons la seule pensée qui n'ait pas été employée ailleurs.

Blacatz, rival du poète à l'endroit de la comtesse de Rhodez, était son protecteur et son ami ; ce dont témoigne l'étrange complainte consacrée à sa mémoire. Nous possédons également plusieurs sirventes personnels, imprégnés de cette acrimonie inhérente au genre. Il eut une querelle en règle avec Peire Brémont. Après avoir échangé des injures à trois ou quatre reprises (V. 299 P. O. 216), l'argumentation de Sordel se résume à dire : « Ne m'approchez pas, je vous couperai les oreilles. » Brémont se gausse de la menace (V. 300); et de fait, la valeur du troubadour paraît un peu sujette à caution, alors qu'on l'entend supplier le comte de Provence de le dispenser d'aller à la croisade, méthode de gagner le ciel par trop expéditive et dangereuse. Il ne peut s'agir ici que de Charles d'Anjou ; et nous en concluerons qu'en 1248, Sordel résidait encore en Provence. Les biographies disent en effet qu'il y mourut.

BONIFACI CALVO (1250-1270), Diez, 482-483.

Gênes, incessamment agitée par des factions et entraînée à des guerres de rivalité maritime, n'était pas un théâtre favorable aux poètes; Bonifaci Calvo, de noble extraction, chercha fortune ailleurs. L'amour de l'art poétique s'était considérablement refroidi chez les grands, mais Alphonse X de Castille, tradition vivante de l'antique libéralité, accueillit notre troubadour. Voulant faire valoir ses droits sur la Gascogne, ce monarque prépara une expédition en Navarre, alors gouvernée par Marguerite, veuve de Théobald I († 1253) Bonifaci se chargea de lancer la déclaration de guerre (IV, 228), mais la prudente Marguerite avait conjuré l'orage par une alliance avec l'Ara-

gon. A peine entré en campagne, il fallut sonner la retraite.

Bien qu'ayant à se louer de son séjour en Castille, le poète ne se jugeait pas rémunéré au taux de ses mérites; maintes fois, d'ailleurs, les généreuses intentions du monarque avaient été déjouées par les intrigues courtisanesques. Calvo s'en explique dans une chanson satirique (IV, 380) avec d'autant moins de ménagements que les travers de la noblesse trouvaient en lui un redresseur qui n'hésitait pas à frapper en visière (IV, 376). Enfin, il lui souvint de la patrie. Gênes et Venise accomplissaient alors le drame sanglant de *Sancta-Saba;* la balance penchait pour la reine des lagunes, et le troubadour reprocha amèrement (IV, 226) à ses compatriotes la discorde qui avait amassé tant de calamités sur leurs têtes.

Bonifaci Calvo eut des succès divers auprès du beau sexe; ses poésies d'amour n'offrent rien de bien saillant et ne se distinguent que par un effort visible vers les idées nouvelles. Dix-sept chansons.

BERTHOLEME ZORGI (1250-1270). Diez, 492-505.

Ce troubadour, noble Vénitien, eut le malheur, durant une traversée, de tomber entre les mains des Génois, alors en guerre avec ses compatriotes, ce qui lui valut une longue captivité. Ayant eu connaissance du sirventes que Bonifaci Calvo avait adressé aux Gênois, le généreux captif prit la défense des siens (IV, 232), et cette lutte eut pour résultat peu ordinaire de lier intimement les deux troubadours. L'exécution sanguinaire de Conradin et de Frédéric de Baden (1268) inspira une profonde indigna-

tion à notre Zorgi; son éloquente voix plaignit ces nobles infortunées, appela les Allemands à la vengeance et somma le roi de Castille de délivrer son frère Henri.

Sur ces entrefaites, saint Louis organisait sa seconde croisade et voulant s'assurer des vaisseaux de Gênes et de Venise, se portait médiateur entre les deux rivales. Croyant saluer l'aurore de sa délivrance, le poète applaudit (V, 59) au saint enthousiasme des rois de France et de Navarre, et raille la nonchalance du roi d'Angleterre. Mais l'échange des prisonniers n'avait pas été stipulé; nouveau désappointement, nouveau sirventes (IV, 234), s'élevant avec énergie contre la cruauté mutuelle des belligérants. Philippe-le-Hardi parvint à amener une nouvelle trève entre les deux républiques; et le troubadour, après sept années de détention, put enfin rentrer dans sa patrie. Il fut nommé châtelain de Coron en Morée et y termina sa carrière.

Bertholeme Zorgi nous a laissé une vingtaine de chansons d'amour, de ce nombre une romance (1) et une sixtine. Il avait la plus haute idée de son mérite; les contemporains pensaient différemment; à vrai dire, l'époque semblait peu soucieuse de poésie, double sujet de mécontentement pour notre poète, qui s'en exprime dans un sirventes.

GUIRAUT RIQUIER (1250-1294), Diez 505-524.

Ce troubadour naquit à Narbonne, nous ignorons dans quelle condition; le début de sa carrière poétique semblerait remonter à 1254, puisque la pièce la plus ancienne

(1) V. l'appendice des cours d'amour.

porte cette date; la dernière répond à 1294. Bien que haut en faveur auprès des vicomtes de Narbonne, Amalric IV et Amalric V, du roi Alphonse X, de Castille et de maint autre potentat, il ne fut pas toujours à l'abri du besoin. Les rigueurs d'une belle qui ne nous est connue que par l'allégorique surnom de *bel deport*, le rangent parmi les amants malheureux, mais sa constance lui fit supporter et chérir ce servage longues années durant. Il mourut vers la fin du XIIIe siècle. Guiraut Riquier est d'autant plus digne de notre attention qu'il vient clore ce cortége de poètes qui pendant l'espace de deux siècles exploitèrent le dilettantisme des grands et influèrent puissamment sur le développement social. Ses nombreuses productions démontrent à l'évidence que tout ses efforts tendaient à conjurer le naufrage qui menaçait la littérature occitanienne, alors que le nombre des adeptes et des appréciateurs de l'art allait diminuant de jour en jour, comme à fonder pour son culte une ère nouvelle. Il croyait en saisir le moyen dans une poésie savante et riche d'enseignements; en d'autres termes, le troubadour, poète dans la haute acception du mot, devait cumuler le savant, revêtir de la forme poétique les préceptes de la philosophie et de la morale, et mériter enfin, dans l'exercice de cette noble vocation, le titre de *docteur*. Prêchant d'exemple par ses lettres et ses poésies didactiques; il était loin toutefois de dédaigner le genre lyrique, comme le témoignent ses heureux essais dans le sirventes et ses naïves pastourelles (P. O. 369, R. III, 462), notamment remarquables en ce qu'elles forment un ensemble et tiennent l'une à l'autre par le fil d'une amourette. Conformément à l'esprit du genre, il emploie de

petits vers qu'il enchaîne en longues strophes, en reprenant fréquemment la même forme de rimes. Une fois seulement il se sert du vers dyssillabique. Ce sont vraiment de délicieuses bagatelles et qu'il nous coûte beaucoup de ne pas traduire. Une *retroensa* est consacrée à l'éloge des Catalans, nation réputée fine fleur de galante courtoisie. Ne réussissant point à gagner les bonnes grâces de sa dame, le poète veut se remettre à l'école, et compléter par un voyage en Catalogne, son apprentissage en amour (III, 466).

Eu égard à ses plus chers intérêts, à cette régénération de l'art poétique qu'il rêvait sans cesse, nous avons fait connaître ses chaleureuses manifestations (1). Nous le répétons, Guiraut Riquier voyait dans le poète l'apôtre de la morale et des bonnes mœurs, exerçant un saint ministère, dispensant le blâme et l'éloge avec une rigide impartialité. Personne ne révérait plus Alphonse de Castille, ne le célébrait avec plus d'enthousiasme; mais il lui sembla que ce prince se laissait humilier par ses ennemis : « Quiconque m'eût dit, s'écrie-t-il (IV, 387), il y a » moins de deux ans, que l'éloge du plus illustre domina» teur aurait à modérer son élan, m'eût profondément » affligé. Il est maintenant si déprécié, si honni que je » n'oserais le justifier, et me sens prêt de renoncer au » chant..... Jamais je ne ferai effort à relever dans l'opi» nion le roi de Castille ou tout autre, alors que leur » renommée vient à s'obscurcir; ce serait ma propre » honte. »

(1) Voir la requête au roi de Castille. P.

NOTICES SUR QUELQUES TROUBADOURS SECONDAIRES.

GUIRAUT DE CALANSON.

Né gascon, disent les manuscrits, il eut peu de succès en dépit de son savoir faire et du fini de ses œuvres. A tout prendre, son canson allégorique sur l'amour devait être en réputation, puisque Guiraut Riquier prit la peine de le commenter. Le poëte suppose une trinité d'amour *céleste*, *naturel* et *sensuel*, mais ne s'occupe que de la troisième personne qu'il féminise et proclame toute puissante. A sa cour, le bon plaisir règne au lieu de l'équité. L'aérienne déité se dérobe au regard, sa poursuite est inévitable, ses blessures incurables, ses armes sont un épieu d'acier contre lequel ne peuvent maille ni haubert, et des flèches d'or. Cinq portes livrent accès dans son palais; qui parvient à ouvrir les deux premières, franchit aisément les trois autres, mais revient difficilement sur ses pas. Quatre degrés restent à gravir. Arrière les grossiers amants; il leur faudra tenir compagnie aux infidèles dans cette première cour où se pressent la moitié et plus des enfants de la terre. Sur le lit de repos de la déesse se trouve un damier qui compte

mille pions et n'est pas fait pour les joueurs maladroits, car les pions sont de verre; qui en brise un perd la partie. — Tout cela est fort peu clair, mais G. Riquier nous vient en aide. Discrétion, supplications, servages, baisers, amoureuses étreintes, voila les cinq portes; honorer, se taire, servir et patienter, voilà les quatre degrés. Le lit de repos, c'est l'accord de deux cœurs; le damier, les faveurs; les pions, les douces causeries, les gentes manières, etc.

Nous possédons encore une complainte sur la mort (1211) du fils d'Alphonse III, de Castille (IV,65).

RICHARD DE BARBEZIEUX. Diez, 531-536.

Chevalier de Barbezieux en Saintonge, peu fortuné, mais vaillant dans les armes; beau jeune homme, mais peu habile à se produire et surtout à parler en société. Plus l'auditoire était imposant et plus il bredouillait, d'ordinaire, il s'enferrait complètement et force était que l'on parlât pour lui.

La soixante et unième nouvelle des Cent. Nov. Antiche. le fait héros d'une merveilleuse aventure; à en juger par le style, on concluerait à un original provençal; et il est présumable que l'imitateur italien avait par devers lui une de ces introductions dont s'accompagnent souvent les chansons énigmatiques des troubadours. On se sert ici du nom d'Alamanno, mais un canson du fait de Richard, intercallé dans le récit, dévoile la substitution.

GUILLEM DE BALAUN. Diez, 536-540.

Gentilhomme des environs de Montpellier, chevalier accompli et bon poète, Guillem était le servant favorisé d'une noble dame du Gévaudan, Guillelmine, femme de Peire,

seigneur de Javiac; un sien ami, Peire de Barjac, se trouvait dans les mêmes termes avec Bernetta, dame dudit lieu. Or, entre cet autre couple survint une brouillerie sérieuse; et notre troubadour dut s'entremettre pour rétablir la paix; ce qui lui réussit à souhait. Aussi Peire affirmait-il être maintenant plus heureux qu'au début même de son bonheur. Ceci fit réfléchir Guillem et lui suggéra finalement l'idée bizarre de se brouiller avec sa dame, pour goûter les douceurs du raccommodement. Aussitôt dit, aussitôt fait. Stupéfaction de la dame, envoi d'un discret parlementaire fort mal éconduit. La dame se tient sur la défensive et s'abstient de toute démarche, ce qui ramène à Javiac le chevalier un peu soucieux. Toutefois il se garde bien de paraître à la cour, se donne pour un pèlérin et s'héberge chez un bourgeois. Instruite de son arrivée, Guillelmine, accompagnée d'une suivante, vient solliciter de nuit, le pardon d'un méfait qu'elle proteste ignorer. Guillem l'écoute à peine et la repousse en la rudoyant; si bien que la dame se retire toute éplorée et jurant de ne plus le revoir. Réflexion faite, l'autre maudit sa sottise et court dès le point du jour au palais; mais porte close. Instances, messages suppliants, rien n'y fait. L'amant pleure, fait des vers; l'amante pleure de son côté, mais tient bon. Cela dura toute une année, et il ne fallut rien moins que l'intervention de Bernard d'Anduze, le plus illustre baron de la contrée. Après bien des pourparlers, la dame se rendit, mais à condition que le coupable se ferait extraire l'ongle du petit doigt et lui dédierait une chanson où lui-même ferait les honneurs de sa folie. La proposition fut acceptée avec joie. Un esculape exécuta l'opération, non sans douleurs, puis notre

troubadour vola près de sa dame, échangea contre un baiser l'ongle exigé, produisit sa chanson, et l'on s'aima de plus belle. Le manuscrit qui relate cette aventure donne également la chanson.

GUI D'UISEL. Diez, 540-541.

Il était au pays de Limoges, trois frères et un cousin, seigneurs d'Uisel et de maint autres lieux, et tous quatre poëtes. Elias faisait les tensons débonnaires; Ebles les tensons satiriques et Peire chantait le tout. Le frére Gui, chanoine de Brioude, papillonna longtemps autour de Marguerite d'Aubusson et de la comtesse de Montferrand, qui lui inspirèrent de beaux cansons; il produisit également de charmantes pastourelles, mais le légat du Pape vint interposer son véto et notre chanoine dut prêter serment de s'abstenir à tout jamais de poésie. Quant au cousin Elias, il était seigneur du château de Caslutz, mal approvisionné en vins et victuailles, ce qu'il compensait par un bon accueil et des chansons. Daudes de Prades, néanmoins, vante la cour de Caslutz.

ÉLIAS DE BARJOLS. Diez, 541-542.

Natif du bourg de Pérol en Agénois, et fils d'un marchand, Élias fut un des meilleurs chanteurs de son temps. Associé à un confrère en jonglerie du nom d'Olivier, il mena la vie nomade et joyeuse jusqu'à ce que le comte Alphonse II de Provence eût fixé nos deux pèlerins à Barjols, en leur donnant à chacun une femme et une dot, ce pourquoi on les appelait Élias et Olivier de Barjols. A la mort de son protecteur (1209), Élias s'éprit de l'auguste veuve Garsende de Sabran, et tant qu'elle

vécut ne cessa de rimer en son honneur, mais avec convenance et retenue, de tendres cansons. Enfin sonna l'heure du repentir et des pieuscs méditations, Élias se retira à l'hôpital des Bénédictins, à Avignon, et y termina ses jours.

CADENET. Diez, 542-545.

Il n'était encore qu'un enfant lorsque le manoir paternel, situé aux bords de la Durance, et qui relevait du comté de Forcalquier, fut mis à sac par les troupes du comte de Toulouse. Mais un chevalier, Guillem de Lantar, sauva l'orphelin et le fit élever avec soin à Toulouse. Cadenet adolescent était brave et gentil compagnon, expert en l'art de poétiser, de chanter et de raconter. Il quitta son bienfaiteur et sous le nom de Baguas voyagea pédestrement de cour en cour. Après mille vicissitudes, il revint en Provence où personne ne le reconnut, reprit son nom de Cadenet, composa des cansons, et grâce à de nobles protecteurs, mena une existence paisible et honorée qui se termina dans l'ordre des Hospitaliers.

Cadenet semblerait avoir eu le don de plaire au dames; il se loue en maint endroit de la reine Éléonore, femme de Raimon VI, de Toulouse, dame patronesse de maint autre poëte. La plupart de ses chansons sont adressées à Mathilde, comtesse d'Angoulême, également en possession du comté de la Marche († 1208) et à une comtesse d'Auvergne.

En dernier lieu il fait ses adieux au monde dans une sorte d'amende honorable (IV, 418), et exhorte Blacatz (V, III.) à suivre son exemple en vue d'échapper aux peines de l'enfer.

PERDIGON. Diez, 545-548.

Fils d'un pêcheur d'Espéron en Gévaudan, grâce à ses chansons et à sa bonne conduite, il obtint successivement la faveur du Dauphin d'Auvergne, de Peire II d'Aragon, de Guillaume IV d'Orange, de Hugues de Baux, gendre du célèbre Barral de Marseille. Lorsqu'éclata la guerre contre les Albigeois, il embrassa avec ardeur la cause des ennemis du comte de Toulouse, suivit avec le prince d'Orange le fougueux évêque de Marseille, lors de son ambassade à Rome, puis revint attiser par ses chants le fanatisme des croisés et prendre une part active à toutes les péripéties du drame. Après la bataille de Muret, où succomba Peire d'Aragon, le troubadour salue le trépas de son bienfaiteur par un chant de victoire. Cette noire ingratitude souleva l'indignation de ses contemporains; à l'exception de Simon de Monfort et de Guill de Baux, ses protecteurs le renièrent, mais la mort ne tarda pas à frapper les deux champions. Privé de tout appui, il ne lui restait plus qu'à dérober sa honte à tous les regards; il se retira à Silvebelle, maison de Cîteaux, où il trépassa.

Ses chansons politiques ne nous sont pas parvenues; celles que nous possédons ont exclusivement trait à l'amour; lui-même les mettait en musique. Un contemporain prise leur exécution ardue (V, 220), d'autres les voudraient plus faciles et plus agréables; ce à quoi il répond que l'air doit s'accorder avec le contenu (V, 273).

BERNART-ARNAUT DE MONCUC. Diez, 548-559.

Vraisemblablement chevalier du manoir de Montcuc (Quercy), il nous a laissé un sirventes de combinaison nou-

velle, la première moitié de chaque strophe exhale l'ardeur guerrière du chevalier, la seconde célèbre la dame de ses pensées en sollicitant ses bonnes grâces (II, 216). Cette pièce se rapportant à la croisade contre les Albigeois, a pu être composée vers le printemps de 1213.

GUY DE CAVAILLON. Diez, 550-553.

Gentilhomme provençal, seigneur de Cavaillon, est désigné comme l'adorateur de cette comtesse de Garsendes fêtée par Elias de Barjols. C'était au surplus un fidèle vassal du comte Raimon VI de Toulouse, qui lui confia plusieurs missions diplomatiques en France et à Rome (1222-1224). Guillaume IV de Baux, prince d'Orange, et depuis 1214 roi d'Arles par la grâce de l'empereur Frédéric, ayant fait alliance avec les Français contre les Albigeois et le comte de Toulouse, le poète prit la défense de son suzerain dans un sirventes (IV, 208), auquel le prince d'Orange crut devoir répondre (P. O. 272). Bloqué par les Français dans le château de Castelnon, il appelle à son secours son frère d'armes, Bertrand Folco d'Avignon (IV, 20). « Tout le » jour, dit-il, nous sommes armés et à cheval. Le soir, dès » que nous avons soupé, nous faisons garde entre les rem- » parts et le fossé. Nous n'avons pas encore parlementé, » mais voilà trois mois que cela dure, et Bertrand Folco » repose mollement depuis qu'il nous a quittés, sans » congé. » Bertrand dans sa réplique, met en doute les prouesses de Guy, se fondant sur certaines aventures antérieures où il n'a fait preuve de grand courage.

AIMERIC DE BELENOI (Bellinoi). Diez, 556-558.

Ce troubadour obtint l'honneur d'être cité par le Dante. Natif du bourg de Lespare, en Bordelais, neveu

du poète Peire de Corbian, d'abord ecclésiastique, enfin poète, il adressa ses hommages à Gentille de Ruis, dame gasconne, résida longtemps auprès d'elle, puis se retira en Catalogne, où il mourut. Les agressions d'Albertet, contre le beau-sexe, trouvèrent en lui un champion déterminé : « Les mérites de la mère de Dieu, dit-il, com» pensent bien la faute de la mère des hommes. » La mort de son protecteur, Nugno Sanchez (1240 ou 1241), lui inspira une touchante complainte. L'appel à la croisade trouva également écho dans ses vers. Mais prêcha-t-il d'exemple ? on l'ignore.

GUILLEM FIGUEIRA. Diez, 563–568.

Fils d'un tailleur toulousain, Guillem continua à manier l'aiguille paternelle, et les Français s'étant emparés de sa ville natale, il se retira en Lombardie. Bon poète et bon chanteur, jamais il ne lui arriva de se produire en cour; les tavernes, les compagnons mal famés étaient son fait. S'agissait-il de *béhourder* avec telle accointance, il ne se faisait prier. Survenait-il un noble, on le voyait mécontent, soucieux et ses efforts ne tendaient qu'à l'humilier. Partisan déclaré de l'empereur Frédéric et ennemi juré du pape, il nous a laissé une diatribe furibonde contre Rome (IV, 309) et un manifeste contre le clergé qui ne le lui cède guère (IV, 307).

BONIFACI DE CASTELLANE. Diez, 573-575.

Possesseur de la seigneurie de Castellane en Provence, Bonifaci figure parmi ces nobles fiers et turbulents qui supportaient impatiemment la domination de Charles d'Anjou; et de fait, ses chansons respirent la haine des

Français. Bientôt nous le voyons en guerre ouverte avec les avoués de son suzerain (V, 109) ; plus tard il déploie à Marseille l'étendard de la révolte et se porte chef des mécontents, mais à l'approche du redouté Charles d'Anjou, tout rentra dans l'ordre et le fauteur de ces désordres n'eut que la consolation de reprocher à ses complices leur couardise et leur félonie. On a prétendu que le baron de Castellane fut décapité, d'autres parlent d'exil, de confiscation de biens; mais plusieurs années après, il poétisait encore et faisait montre de son savoir. Au surplus, c'est toujours le même pêcheur en eau trouble; raillant Asti de la paix qu'elle a dû accepter, raillant les Provençaux de leur abjecte servitude, raillant Gênes d'avoir abandonné le comté de Vintimille : « Car moi, dit-il, j'aimerais mieux porter le sac que de ne pas venir en aide aux miens avec mes chevaliers et mes varlets (IV, 214).

Nous citerons encore : GAVAUDAN dit *le vieux*, non à cause de son âge, mais parce que la perte de sa bien-aimée avait blanchi ses cheveux. Il florissait vers 1195 et nous a laissé un appel à la croisade contre le Marocain Almansor, qui avait envahi l'Espagne, 1195 (IV,85).— ALBERT DE SISTERON, aussi ALBERTET, fils d'un jongleur, résida longtemps à Orange, puis à Sisteron où il mourut, et semblerait aussi avoir habité l'Italie. Amant rebuté, il crut se venger par un sirventes, dirigé contre d'illustres contemporaines, dont trois du nom de Béatrix, c'est-à-dire la comtesse de Provence, unie au dernier Bérenger, 1220, celle de Viennois, chantée par Peirol, celle de Caret, aimée par R. de Vaqueiras. Une tenson avec un moine, traite de la prééminence de mérite entre Français et Catalans (IV,38).

Folquet de Romans, du Viennois, résida en Italie. Il invective contre la parcimonie de Frédéric II et le marquis de Montferrat dont il n'est guère mieux satisfait. — Lanfranc Cigala, noble Génois, exerçait les fonctions de juge dans sa ville natale ; les annales de Gênes citent un juge de ce nom (1243-1248), élevé au consulat. Un sirventes reproche à Boniface III de Montferrat, naguère partisan de Frédéric II, de s'être vendu à Milan (1242). D'autres pièces ont trait aux croisades, à la poésie obscure, l'une fait l'éloge de Louis IX.— Bernard de Rovenac, du pays de Toulouse, a laissé trois sirventes satiriques dont l'un se rapporte à des événements advenus de 1250 à 1254. — Guillem de Montagnagout, ou de Montanhagol, de Toulouse, nous a légué quatre sirventes, sur la levée de boucliers que fit Raimon VII (1242), dans le but de reconquérir les possessions que lui avait enlevées la France ; sur l'inquisition établie en 1229 (IV,335); sur le mariage de Béatrix, asservissant la Provence au joug français, enfin sur les progrès menaçants des Mongoles. (IV,333)—Bertran d'Alamon, baron provençal, seigneur du fief d'Alamanon (la Manon), vivait sous Raimon Bérenger IV et Charles I. Ses sirventes s'attaquent au comte d'Anjou et à Innocent IV. Reste à mentionner Granet, Paulet de Marseille, Bertrand Carbonel, le Templier, Folquet de Lunel, que leurs quelques productions rattachent à la seconde moitié du XIIIe siècle ; enfin Peire III, d'Aragon, que mettaient en émoi les lys de France.

FIN.

APPENDICE.

Aiso es suplicatio, que fes Gr. Riquier, al rey de Castela, per lo nom dels joglars, l'an LXXIII (1).

(*Ms.* 2701. Voyez p. 79-86.)

Pus dieu m'a dat saber
Et entendemen ver
De trobar sertamens
A dig dels entendens,
En ben lo deg despendre,
Gen donan (donam) ad entendre
Razon ab veritatz:
Car de grans falsetatz
Pot hom far semblar ver.
Mas dieus m'a dat saber,
Que segon mon semblan
Trac lo ver adenan,
Declaran so que dic.
Sabers fa home ric
D'amicx e de poder,
Qu'el sap jent ab dever
Menar adrechamen,
Et a una valen
Serta proprietat
Ab singularitat,
Que despenden acreis;
Assatz vertat apreis
Per totz sabers que son.
E car m'a fach'aon
Mos sabers tan onrat,
Que del mielhs del mon grat
N'ai (Naz) e'n soi mentaugutz,
Qu'el noms es entendutz
Luenh de Gr. Riquier,
Perque n'ai alegrier
De mans pros conogutz,
Que no fora saubutz
Sol foras de Narbon (a),
Am ne mai ma person (a)
E soi pus temeros
E'n totz faitz vergonhos,
Per que n'ai mens d'aver;
Mais n'ai per mon saber
Gazanhat d'onramen,
Que per lo rey valen.....

(1) Cette pièce ne se trouve que dans le manuscrit indiqué. Dès-lors il devient difficile de donner un texte intégralement correct. Par la même raison, les chansons suivantes, notamment les 12 premiers vers du n° 4, laisseront également à désirer sous ce rapport, mais il s'agit de la forme.

Suit l'éloge du roi Alphonse:

E vuelh n'ab luy parlar,
Pus ne soy aizinatz,
Pero car me desplatz
Cant tug li trobador
Non an facha clamor.
E comens supplican,
Humilmen merceyan
Vos rey senher onratz,
Car sofrir m'o denhatz,
Francx reis, nobl'En Amfos
Castelas, cui Leos
Es lauzables e pretz.
Senher, car entendetz
E conoisetz razon,
Vos prec, qu'us sapcha bon
So qu'us vuelh dir, d'entendre,
E, si-s pot, ses reprendre
Far, que s'acap per nos.
Senher adreit e bos,
Vos sabetz, que las gens
Vivon divisamens..... (1)
Perqu'ieu ai albirat,
Que fora covinen
De noms entre joglars,
Que non es benestars,
Car entr'els li melhor
Non an de nom onor
Atressi cum de fach,
Qu'ieu ne tenc a maltrag,
C'us homs senes saber
Ab sotil captener,
Si de calqu'estrumen
Sab un pauc a prezen,
Se n'ira el tocan
Per carrieiras sercan
E querra (querre) c'om li do;
E autra ses razo
Cantara per las plassas
Vilmen et en gens bassas
Metr'a querre sa ponha
E totas ses vergonha
Privadas et estranhas (2),
Pueys ira-s n'en tavernas
Ab sol qu'en puesc'aver;
E non auzan parer
En neguna cort boa,
Car nom aquels mens soa
Ses autre nom joglars;
Ni sels que trasgitars
Es lor us ses als far;
Ni cels que fan jogar
Cimis ni bavastels;
Ni d'autres, que capdels
Bos non lur es donatz.
Car per homes senatz,
Sertz de calque saber,
Fo trobada per ver
De primier joglaria,
Per metr'els bos en via
D'alegrier e d'onor.
L'estrumen an sabor
D'auzoi d'aquel que sap
Tocan issir a cap
E donan alegrier.
Perque'l pros de primier
Volgron joglar aver
Et enquar per dever
N'an tug li gran senhor;
Pueis foron trobador,
Per bos faitz recontar
Chantan e per lauzar
Los pros et enardir
En bos faitz: car chauzir

(1) Désignation des diverses conditions sociales dans le but de démontrer qu'elles sont toutes pourvues de dénominations convenables.

(2) Rime défectueuse, peut-être faudrait-il lire esternas.

Los sap tal, que no'ls fa,
Ni jes dever non a
Del far, tal los ensenha :
Perqu'ieu, que que n'avenha,
No-m puesc tener del dir.
Aisi a mon albir
Comenset joglaria,
E cadaus vivia
Ab plazer entr'els pros.
Mas er es tel sazos
Et es lonc temps avuda,
C'una a gens s'es moguda
Ses sen e ses saber,
De far de dir plazer,
E senes conoisensa,
Que prendo captenensa
De cantar, de trobar
O d'esturmens tocar
O d'als ses tot dever,
Ab que puesca querer
Per enveia dels bos.
E son tantost gilos
Can vezon los (los bos) onrar
Als pros, e ven afar
Mantenen del mal dir,
E no-s degra sofrir
Per ren a mon semblan,
E vey que hom los blan
E'ls tem mai que'l senatz
E pueis, cant es baisatz
Lo noms de joglaria
D'onor, que no y solia
Caber aquela gens,
Es me greu dels sabens
Trobador, car clamat
Non an el tems passat
So, qu'er m'aven a dir....
Mas a mi es parvens,
Que vos, senher reys bos,
Es ben tan poderos
De pretz e de poder
De sen e de saber,
Qu'o podretz acabar,
E c'a vos tanh a far
Si tanh a rei que sia :
Car tostemps joglaria
E sabers an trobat
En Castela ab grat
Captenh e noirimen
Do et emendamen
Mais, e cosselh cabal
Qu'en lunha cort rial
Ni en autra que sia.
E vos huey en est dia,
Senher, o mantenetz:
Perque lauzor n'avetz,
Co us avetz de totz bes,
Cars senhers, pus que us n'es
Per ver (lo) poder datz,
Es tan jent batejatz
Per l'obs grans, que y auria,
Car hom pueis entendria
De cascu so saber
Ab qu'us vengu'a plazer
E us paresca de far :
Qu'er no pot hom triar
Per lo nom ni chauzir
De joglars ses als dir,
Que sabon far, breumen.
Car tug generalmen
Son joglar apelat....
Prec vos propriamens
De sels, que an saber,
De trobar sert e ver,
E fan vers e cansos
E d'autres trobars bos,
Per profeitz e per sens,
E per ensenhamens,
Durables per tostemps,
Que no sia (n) essemps
Ab los joglars nomnatz.
Datz lur nom per vertatz;

Que us semble de dever :
Car be podetz saber,
Nobles reys castelas,
Que lurs faitz es sertas
Pus que dels autres totz,
Que no val uua notz,
Si be us o cociratz ;
Lurs faitz ni lur solatz
De cels dels esturmens
Dels contrafazemens
Ni d'autr'es de gran re,
Mas tant cant hom los ve
E'ls au tan solamen.
Mas dels sabens ab sen,
Que fan los bos trobars,
Rete hom lurs cantars
E als de be, que fan ;
E val pueis atretan
Per solatz e per sen,
Cossi (co sei) eran prezen
Ab tot que sian mort.
Donc aquilh prenon tort,
Car autre nom non an,
E car cabalmen van
Ab joglars d'onramens
Entre las bonas gens,
Que no-s deuria far.
Car dieus los vol onrar
El mon de tal saber,
C'om no'l poiri'aver
Per ren d'omen carnal...
Vers es ben, que pus a
En si l'entendemen,
Que pot melhuramen
Hom ensanhan donar ;
Mas per ren comensar
Per home no-s poiria.
E si gardetz clersia
De totz autres sabers,
Ad homes n'es poders
Datz, de tot ensenhar,
E'ls vezens comensar
Totz hom, e'ls aprendens
Per los homes sabens
Dels sabens essenhar.
Donc avantatje gran
N'a sabers de trobar,
Perc'om degra onrar
Cels, que l'an fermamen,
Vas que captenemen
Saubran en cortz aver.
Qu'i en vey ab gran saber,
C'an vil captenemen,
Et a n'i, que an sen
Ab petit de saber,
E per bon captener
Sin grazit et amat.
Mas silh, c'an acabat
Saber e bon captenh
E vivon ses mal genh,
Degra hom pus onrar.
Pero re non vey far,
Ans qui pus es arditz,
De querre pus formitz,
Vieu ara cortz seguen,
C'om non a chauzimen
Sol d'ome vergonhos.
Perqu'ieu vos prec, reys bos,
C'aiso deveziatz,
Si qu'en siatz onratz,
Sabers a son dever,
Car per aquest saber
Deu hom aver honor
Cilh que l'an e maior,
Que mielhs (lo) sap uzar,
Perque vulhatz triar
Al mielhs nom per razo,
Car mant trobador so
De diverses trobars,
A qui non tanh onrars,
Car lur fag no so sert :
Que l'un tenon apert

Lurs sabers en dir mal,
L'autre fan senas al
Coblas, sirventes, dansas,
Ab cui anan (an) honransas
Penre per lur trobar.
E no us devetz pessar
A lunh for, reys onratz,
Que-m sia esforsatz
Per lor. De so, c'auzetz,
Solamen entendetz,
Qu'us o dic dels sabens,
On (un) sabers es e sens,
E vers e canzos fan
Ab razo, e riman
Fan bels ensenhamens:
Car d'aquels solamens
Que an saber onrat,
E fan d'acturitat
Lurs trobars fis e bos,
Vos prec, rais autoros,
De so, qu'us ai preguat
E s'ie us ai enuiat
Car tant o ai tengut,
Ben avez entendut,
Que forsat m'a razos.
Donc perdonatz m'en vos
Est enueg per merce,
E si aiso-s cove
De far a vos e us platz,
Anc no fon tan onratz
Lo meus pars per senhor.
E dieus don vos honor
E vida ab plazer,
E us cresca de poder,
De sen e de bon grat,
E us done voluntat
De so que dig vos ai.
Car si no-s fai, jamai
No cug esser joglars,
Tan m'es lo mon amars,
Car i cap aitals gens,
Que lunhs avansamens
Lor es datz a saber,
De trobar sert e ver,
De nom, don ai pezansa
E-n sofri malenansa,
Tal que d'onor m'esquiva;
Donc pessarai, co viva
Estiers en calque guiza.

Declaratio, qu'el senher rey'N. Amfos de Castela fe per la suplicatio, que Gr. Riquier fe per lo nom de joglar. L'an M. CC. LXXV.

Sitot s'es grans afans
Als homes malanans
D'autrus afars parlar,
Qui honor ten en car,
Et a sen e saber
Ab esforsat poder,

Deu los sieus enantir,
E'-s dev penre albir
Dels autrus per sazos
E mielhs del pus curos.
E qui loc te maior,
Si vol aver honor,
Es ne de mais tengut,
Car non deu esperdut
Estar per grans afars.
E nos, a qui pesars
De motz afars es datz,
Avem voler assatz,
Que al nostre dever
Fassam nostre poder.

LA MAIOR RAZO.

El nom del ver dieu paire
E del fil, que de maire
Verge nasc ses oblit,
E del sant esperit,
Qu'es vers en unitat;
L'an de nativitat
De Crist M. e CC.
L. XX. V. correns
El mes de junh issen,
Per bon entendemen,
Car non forsa razos,
Requist dizem Amfos
Per gracia de dieu
E per lo plazer sieu
Reys regnans de Castel ,
E reys, per que-s capdela
Toleta e Leos,
Gallicia e'l bos
Regne de Cibilia
De Cordoa, de Murcia
D'Algarbi, de Geian;
Per so, que soplican
Nos mes denan l'autrier
Temens Gr. Riquier
Per lo noms de joglars,
Proan per mot afars
Ben son entendemen
Contra'l defalhimen.... (1)
....
E si trobam, que fo
Autra vetz declarat
Segon proprietat
De lati, qui l'enten,
Car tug li esturmen
Instrumenta dig so:
E donc, qui'l nom espo
De joglars d'esturmens,
D'aqui es dissendens
E son *istriones*
E son *inventores*
Dig tug li trobador;
E tug li tumbador,
En las cordas tirans,
O en peiras sautans
Son *joculatores*.
D'aquest nom es l'engres
Noms vengutz de joglars
A sels, cui plai anars
Per cortz e per lo mon.
Mas aitan ben ne son
L'un con l'autre nomnat,
Et es mal costumat,
Qui la vertat enten.
D'autres noms a prezen
N'i a segon romans,
Qu'els homes paucs e grans
Los sabon dreg nomnar,
Ab tot son dig joglar;
So son tragitador
E contrafazedor
E d'autres atressi.
E car o an aissi

(1) Reprise de la requête.

Las gens uzat de dir,
Segon de notsr'(albir)
Er mot greu revocar.
Pero adhordenat
Es pro ben en Espanha
E no volem que-s franha,
Mas diga-s cum se ditz:
C'assatz es ben partitz
Per cognoms lurs afars.
Hom apela *joglars*
Totz sels dels esturmens ;
Et als contrafazens
Ditz hom *remendadors;*
E ditz als trobadors
Segriers per totas cortz,
Et homes secx e sortz,
Endreg de captenh bo,
Que dizon ses razo
O fan lur vil saber
Vilmen ses tot dever
Per vias e per plassas,
E que menon vils rassas
A deshonor viven,
Ditz hom per vilzimen
Cazuros ab vertat.
Aisi es acordat
Per Espanha de dir,
Perque pot hom chauzir
Als noms, que sabon far.
Pero tug son joglar
Apelat en Proensa,
E sembla nos falhensa
Grans de tot lo lenguatje,
Chansos ab bós trobars;
Mot es grans malestars,
Car vils gens de vil vida
Non es del nom partida,
Perc'om apela'ls bos.
Perque cocelham nos
E dizem per razon,
Que tug sabent o non
Aunit vilmen viven,
Qu'en lunha cort valen
No's devon prezentar,
Co sels, que fan sautar
Simis o bocx o cas,
O que fan lurs jocx vas,
Si com de bavastels,
Ni contrafan aucels,
O tocan esturmens,
O cantan entre gens
Bassas per pauc d'aver,
Que non devon caber
El nom de joglaria ;
Ni cels, que de folia
Fan cortz seguen semblan,
Que vergonha non an
De lunha deshonor,
Ni non lur asabor
Lunhs faitz plazens ni bos,
Hom los apel *bufos*,
Co fa en Lombardia ;
E silh, c'ab cortezia
Et ab azaut saber
Se sabon captener
Entre las ricas gens
Per tocar esturmens,
E per novas contar,
Autrus vers e cansos,
O per d'autres faitz bos
E plazens per auzir,
Podon ben possezir
Aquel nom de joglar;
Atressi pot nomnar
Qui-s vol, cascus per si ;
Mas car es en aisi
De dir acostumat,
Sian joglar nomnat
Aquist, car per dever
Devon en cort caber
Et esser benanan,
Car mot gran mestier an

En las cortz aitals jens,
Car motz recreamens
Aportan e plazers,
E sels, on es sabers
De trobar motz e sos,
D'aquels mostra razos
Com los deu hom nomnar:
Car qui sap dansas far
E coblas e baladas
D'azaut maistreiadas,
Albas e sirventes,
Gent e be razos es,
Com l'apel *trobador*,
E deu aver honor
Per dreg mais de joglar,
C'us autres se pot far
Joglars ab so saber.
Atressi per dever
Devon aver honor
Per trobar li melhor,
Qui razo vol gardar,
Car qui sap cansos far
E vers d'aucturitat
E novas de bon grat
De bels essenhamens,
Mostran temporalmens
O espiritual,
Per c'om pot ben de mal,
Sol se vol, elegir,
Honor deu possezir
El mon : Car dieus lai fa,
Si aital captenh a,
Co s'atanh al saber,
Segon lo sieu poder
Pus (qu') autre trobador.
Car la via d'onor,
De grat e de dever
Mostra per bel saber,
Gen l'escur declaran,
E faria son dan
Tart, qui tot o crezia.
Donc silh, c'an maistria
Del sobiran trobar,
Sembla saubesson far,
Tot cant trobador fan,
E can bon captenh an,
Par, que son acabat
Al fach', a que son dat,
Cant volon cortz seguir;
Donc segon nostr'albir
No i vezem lunh enpag,
Que de nom e de fag
Non lur tanha onors,
E dizem, qu'els melhors,
Que sabon essenhar,
Com se deu capdelar
Cortz e faitz cabalos,
En vers et en cansos
Et en autres dictatz,
C'avem de sus nomnatz,
Deu hom per dreg dever
Nomnar e per saber
Don *doctor de trobar :*
Doctors, car doctrinar
Sabon ben, qui'ls enten,
Los trobadors ab sen
Per aver captenh bo;
Et aisi per razo
Poirian los apelar
Cilh, c'o volran servar,
E crezem, c'o faran
Li cert, que saber an,
Ni lur es d'agradatje,
Al mens per lo lengatje,
Que val mais a trobar.
E tug cilh, que joglar
Eran lai apelat
En generalitat,
Son aizi devezit
Par cognoms e partit.
Et enquar o podem
Per nos, com dig avem,
Autra vetz excplicar....

II.

Aimerics de Peguilhan.

(*Ms.* 7798 - 7225. — Voyez p. 96.)

Qui la ve e'n ditz,
Pos dieus tans hi mes
Bes
En Na Biatritz
Non hi a merces
Jes:
Quar tan gen noiritz
Sos gais cors cortes
Es,
Que cera faillitz
Gaug: que non l'agues
Res;
Lo sieus dous esgars
Clars,
Corals dels gensors
Flors,
Rendri'el parlars
Quars
Gaug, tant es dousors,
Pueis l'onratz onrars
Pars
Qu'es autz plus c'onors
Sors
Platz, e'l coindeiars
Dars
No-m val tan d'aillors;
Tan diria,
Si-n crezia
Mon cor de lieis chan-
Tan,
Qu'enemia
M'en ceria
La bela, c'aman
Blan
Que ill valria,
Si-m perdia
Leis, qu'am ses enjan
Tan,
Qui en penria
E m'amia
Destric e'l mieu dan
Gran.
Anc de nuilla gen
No fo hom trobatz
Natz,
Que tan finamen
Ames desamatz;
Fatz
Soi, pos non aten
Joi, ni no-m n'es datz
Gratz,
Segon faillimen
Sai que soi senatz.
Patz
En volgr'ez acort
Fert:

Tan soi consires
Blos
E ses tot deport;
Tort
N'an gran sas faissos :
Qu'en loc de confort
Port
El cor ambedos
Sos
Hueils, veus lo conort;
Mort
M'aun li bel respos,
Que d'amansa
Fes semblansa,
Quan son gai cors fi
Vi,
E ses lansa,
Que no-m lansa,
Sos hueils, ni no-m ri,
Ni
Vol m'onransa,
Ni m'enansa,
Ans lonha de si
Mi;
Ses doptansa
N'a mermansa
Sos pretz, quar m'auci
Cli.
Pos m'a tot conquis;
Qu'en re no-m biais
Vais
Liei, cui soi aclis,
Ni d'als no m'apais
Mais,
E car sos pretz fis
Es dels plus verais
Rais,
Volgues e sufris,
Qu'ar fora als savais
Fais,
C'ab lo sieu voler
Per
So, que lur pezes,
Des
Me luec e lezer
Ver,
Sol qu'ieu la pregues,
Non volgra aver
Er
D'autra, que-m colgues
De si, ni jazer
Ser-
Tan, ni que-m baizes
S'ieu amaire
Ses estraire
Li soi, ni leials
Tals,
Non puesc faire
Pauc ni gaire,
Tan li soi ses als
Als (?)
Quar camjaire
Ni trichaire
No ill soi ni venals
Fals,
Mes veiaire
Per mon paire,
Que-m n'es plus corals
Mals.
La belaire
De sotz l'aire
Es als bons et als
Mals,
Perqu'es maire
Del maltraire
L'onors e' l captals
Sals.

III.

Guillems de San Didier.

(*Ms.* 7225–2701. — Voyez p. 96.)

Bel m'es oimais, qu'eu retraia
Ab leugieira razon plana
Tal chanson, que cil entenda
Vas totz, cui mos cors s'aclina;
Que la soa desmezura
Mi part d'ellei e-m desloigna,
Tant es de merce estraigna,
Que no'l platz, que jois m'en [veigna
Non sai s'ieu muer o viu o veing
O vau, c'a mal seigner estraing
Serv, e no i met neis (neus) [terme loing,
Que ja jorn vas mi s'amezur, ;
Et eu on plus l'estau col clin,
Negun de mos precs non enten,
Anz cre, que m'ausira de pla
Lo bes, c'om d'ellei mi retrai.
Trop si feing vas mi veraia,
Car una promessa vana
No-m dis tal, don ren non prenda;
Non volgra, que fos tan fina,
Coitos fa-m e lonc' endura
Ai per lei, on met ma poigna;
Entro que vas mi sufraigna,
Non er jois, que ja-m reveigna.
Pero per un respieg reveing,
Can pes, que gentils cors s'afraing,
Qu'il quer morce, perquieu i poing
Et aten lo joi, don endur.
Mans jontas li-m ren ab cor fi,
E sapcha ben aitan, si-m pren,
Qu'anc mieller amics ses cor van
Non ac domna, ni plus verai.
Sol aitant de merce n'aia,
Car es de pretz sobeirana,
Qu'il cug, qu'ieu cugiei, mi [renda;
E car il non o devina,
Metrai m'en en aventura,
E gart m'en dieus de vergoigna
Qu'en cor ai, que li-m com- [plaigna
Can pe'l sieu lige mi teigna.
Dieus voilla, pois aillors non [teing,
Ni vas nuill' autra no-m complaing,
Se ill que merce, que no-m ver- [going,
E que tan de joi m'aventur,
C'als enveios, que-s fan devin,
Fassa cuiar, qu'ella mi ren
Lo ric joi valen sobeiran,
Don ren mas lo desir non ai.
Mortz vauc vius, si no-m meillura,
Si c'al lial joi mi joigna;
Que non ai poder romaigna
Ab autra, sitot no-m deigna.
Bertrans, ges per aisso no-m- [deing
Nuill'autra, c'ab mi dons romaing,
On ric pretz e bentat si joing,
E non es jorns, que no i meillur.

IV.

Guiraut de Calanson.

(*Ms.* 7698. — Voyez p. 117.)

Bel semblan
M'auran
Lonjamen
Donat dan
Pensan,
Que ill turmen
M'ausiran
Pensan (?),
Donx valen
Cors prezan
No man
Tan volven
Vostre clar vis
E la fresca colors
E'l bel dous ris
Perque m'auci amors,
Que paradis
No volgr'aver meillor,
Sol que m'aizis
Ab vos sotz cobertor.
Ar dic folia,
Quar tan m'enans;
Donx, si us plazia
Qu'ieu fos amans,
Complitz auria
Totz mos talans;
Donx dous'amia
No-m sia dans,
S'ieu ai dig outracuidamen,
Quar languit
Ai tan malamen,
Perque us crit
Merce humilmen
Cum petit
De bel chauzimen
Acsetz de mi,
Que pos anc vi
Vostre bel cors dons e plazen,
No m'en parti,
Ans vos servi
De bon coratge leialmen.
Donx si m'auci
Amors aisi
Per vos, ja no us estara gen:
C'anc non parti
Ni non gurpi,
De far vostre comandamen.
Servida
E grazida
Us ai totas sazos,
Complida
E chauzida
La genser, c'anc fos.
Ma vida
Es fenida,
Si no-m faitz joios
Delida,
E perida
E no per razos.
Ans er pecatz
Si m'aucisetz;
Qu'eu crei blasmatz
N'er vostre pretz,
E donx veiatz,
Com destrenhetz,
Dona, si us platz,

Ni com tenetz
Pres
E conques,
Qu'ieu no'm puesc aillor rendre;
Ges
Gran merces
No vol en vos deisendre;
Fes
Mi valgues,
Que per dar ni per vendre
S'es
Mos cors mes
En far et en atendre
Tot so que us plaia,
Ni us er bo,
Sitot m'esglaia
La greus preizo,
Volontatz gaia
M'en somo,
Que que-m n'eschaia
C'a vos me do,
E si-m fauc ieu totz volontos
Ab fin cor gai
Et amoros,
Car trop vueill mai
Moris per vos,
Que de nuill'autra poderos.
Al bon rei Castela 'N Anfos
Coman mon cors, don, apres vos.

V.

Bertran et Granet.

(Voyez p. 115.)

Pos anc no us val amors, senh' En Bertran,
Perc' amas pus leis, que no us ama senha,
Que pus no us a valgut ja derenan,
No us cal aver respieg, que jois non venha :
Que outra mar aug dir, que Antecrist renha,
C'ap los seus ve, que totz sels ausiran,
Que nos volran covertir prezican;
Perqu'ie us cosselh, que de l'arma us sovenha,
E partes vos de leis, c'amar no us denha.

Amicx Granet, quie-m tenc per ricx, sol c'ay
. . . . so s'endevenha,
Car Antecrist sai c'a de poder tan,
Que ben pot far, si-s vol, aur fin de lenha :
Doncx segurs soi, que ma dona-m destrenha,
Si'l vuelh creire ni far tot son coman,
E de may re non ai tan gran talan,
Mas que el fos passatz de lai sardenha,
C'ab luy sui sertz, que totz mos mals revenha....

Ren c'om fassa per son estorsamen
De mort, tortz es per cert, qui'l n'ochaizona,
Et yeu era-n vengut al fenimen
Per leys, que a de valen pretz corona;
Cal tortz er doncx, si mos cors s'abandona
Ad Antecrist, pos far me pot jauzen?
E si pequi ni pert del tot mon sen
Per sa beutat, tan play qui la-m fayssona,
Mal fara dieus, s'aquest tort no-m perdona.

VI.

Rambaut de Vaqueiras.

(Diez. Leben. 275. Voyez p. 166.)

Leu pot hom pretz e gaug aver
Ses amor, qui be i sap ponhar,
Ab que-s gart de tot malestar
E fassa de be son poder,
Per qu'eu, sitot amors me faill,
Fauc tan de be, com puesc e vaill;
E s'ieu pert ma dona et amor,
No vueill perdre pretz ni valor:
Qu'estiers puesc viure onratz e pros
Perque no-m cal far d'un dan dos....

Ja sa beutat ni son saber
Son bel ris ni son gen parlar
No-m cug ma dona vendre quar,
Que be-m puesc de s'amor tener.
Mas sol quar ve dins son miraill
Color de robis ab cristaill,
E quar la lauzon li meillor,
Me cuid'aver per servidor,
Cais que m'es onors e non pros,
Mas no-s cug, qu'ieu l'am en perdos.

. . .

Ab cor fait vau mi dons vezer,
C'ara-m pot pordr'o guazanhar,
E si vol mos precx escoutar,
Aura-m sempr'a tot son voler ;
É si-n autra razon m'assaill,
No-s tanh, que tenso ni baraill
Ab leis, mas pens d'autr'amador,
Et anc Floris de Blanchaflor
Non pres camjat tan doloiros
Com ieu, dona, si-m part de vos.

ERRATA.

Quelques fautes se sont glissées dans les textes ; elles n'échapperont pas à l'œil exercé du philologue ; nous relevons les suivantes : Page 2, note 2, vers 3 : E me *lisez* E met. — P. 18, N. 1, V. 3 : To trobada *lisez* Fo trobada. — P. 20, N. 5, V. 3 : que grand ihesus ensenha *lisez* que ihesus ensenha. — P. 21, N. 3, ligne 4 : qui faut per solla *lisez* qui fant per folla. — P. 37, N. 3, V. 2 : dictara *lisez* dictar. — P. 41, N. 2, V. 2 : pacs *lisez* pais. — P. 60, N. 1, V. 3 : no-m eal *lisez* no-m cal.—P. 63, V. 4 : lentratze *lisez* linhatje.— P. 75, N. 1, V. 6 : fessa *lisez* fassa.— V. 8 : cubertfar *lisez* cubert far. — P. 76, N. 1, V. 7 : seraux *lisez* seraun. — P. 77, N. 1, V. 1 : perzar *lisez* prezar.—V. 16 : deliey *lisez* delieg.—P. 96, N. 2, texte 2, V. 1 : sonet tatz *lisez* sonet 'atz ; V. 2 : de qeal *lisez* de cal. — P. 106, V. 3: metz *lisez* meteiz. — P. 111, supprimez les trois dernières lignes à partir des mots : c'est une preuve flagrante.—P. 148, N. 1, dernier vers: per bruit nipe *lisez* ni per. — P. 155, N. strophe 1, V. 5 : E tarai lo *lisez* E farai lo ; V. 6 : E farat lo *lisez* E chant lo. — P. 175, N. 2, V. 1 : en anei *lisez* anei en ; V. 4 . aura-mses *lisez* aura-m'ses. — P. 175, N. 2, V. 3 : quee trametrai lai par *lisez* que trametrai lai per. — P. 178, N. 1, V. 7 : jer matz *lisez* fermatz. — P. 186, N. 2 : f'as'enan *lisez* fass'enan. — N. 3, V. 1 : hom connoisser *lisez* ho m deu conoisser. — P. 187, 2.e strophe, V. 5 : pairans *lisez* paians. — P. 203, N. 1, V. 3 : Proya *lisez* Troya ; V. 12 : bonas *lisez* Tonas. — P. 204, V. 25 : Pampli *lisez* Pamfili. — P. 228, N. 3, strop. 2, V. 2 : E degran *lisez* de gran. — P. 206. N. 1, V. 3 : isa mortals e dols enois es *lisez* ira mortals e dols et enois; V. 4 : parlas *lisez* parlars.

ABRÉVIATIONS :

R. II. III. IV. V. ou le chiffre sans R. : choix de poésies, etc. — P. O. Parnasse occitanien. — Hist. litt. d. Tr. : histoire littéraire des troubadours de Milot. — Ms. : manuscrit de la bibliothèque royale. — Diez ou Leben : Les vies des troubadours.

en manière d'introduction étaient plus longs que les chansons elle-mêmes (V. 211). Richard de Barbzieux, au contraire, s'entendait mieux à poétiser qu'à réciter ou faire *entendre* (V. 433). Rambaut d'Orange commente une de ses propres chansons, et Guiraut Riquier, celle d'un de ses confrères.

II. Les chansons, attendu la complaisance des poètes à nous entretenir de leurs intérêts publics et privés, fourmillent d'indications qui confirment, complètent ou rectifient les dires des notices; et, on le reconnaîtra, c'est ici que M. Diez a fait preuve de cette finesse, de cette sagacité, de cette sûreté de critique qui lui assurent un des premiers rangs parmi les médiévistes de nos jours (1).

III. Enfin les écrivains des XIIe et XIIIe siècles, tels que le prieur de Vigeois, Vincent de Beauvais, Dante, Pétrarque, Benvenuto d'Imola, disséminent les indications sur la route du biographe; évidemment ils puisaient à des sources perdues pour nous. Les *Novelle antiche* en particulier trahissent leur origine provençale. Quant à Jehan de Nostre-Dame, nul doute qu'il n'y ait du vrai dans ses assertions. Mais qui séparera l'ivraie du bon grain? Ses autorités sont des plus sujettes à caution. Qu'est-ce en effet que ce *Monge des îles d'or*, bibliothécaire au monastère de St-Honorat de Lérins, supposé

(1) Eu égard aux dissidences d'opinion entre M. Diez et ses devanciers, nous transcrivons l'indication suivante, mais qui n'a trait qu'aux sirventes. Chansons rapportées à d'autres événements ou à une autre date. Rayn. II. 216. IV. 56. 63. 85. 96. 101. 102. 129. 131. 143. 153. 184. 220. 222. 293. 303. 345. 375. V. 11. 201. (Salvatz). 421. (Qu'anc). Ms. Una chanson de F. de Romans. etc. — Chansons interprétées différemment ou plus correctement : IV. 67. 87. 121. 133. 145. 170. 186. 199. 205. 207. 209. 210. 214. 259. 275. 300. 338. 368. V. 111. (Mas). 330. 340. 424. 425. 426. Ms. Bon'Aventura de P. Vidal. Tant es de Belenoi. En amor d'Albertet, etc. Sirventes qui ne se trouvent pas dans Millot III. 161. IV. 61. 76. 94. 100. 141. 147. 149. 151. 174. 177. 181. 195. 241. 246. 260. 261. 288. 305. 329. 353. 360. 362. 376. 380. V. 12. (Totas). 109. (Un). 245. (Jerusalems). 303. P. O. 187. 190. 192. Ms. bel m'es de P. d'Auvergne. Lo doutz et Si per mon de Borneil. Chantars me torn de F. de Marseille.

mort en 1408, et qui lui arrive par l'intermédiaire de *Hugo de St-Cesari*, corrigé et amplifié? Certes Nostradamus aussi ne se sera fait faute d'embellissements et d'amplifications. Quand ces respectables narrateurs s'éloignent des notices, comptez qu'ils composent et nous débitent des fables. Le moine de Montmajour lui-même ne doit être autre que celui de Montaudon, dont la satire parait, dans la suite des temps, avoir reçu quelques additions.

Nos lecteurs ont pu suivre M. Diez dans l'exécution de son œuvre. Abuserons-nous de leur patience en laissant ce juge si compétent résumer ici son opinion sur le mérite littéraire de la poésie provençale? Il avait édifié ce monument de saine critique; il y pose la dernière pierre.

Quelque jugement que l'on porte sur les poésies des troubadours, quelle que soit la part des suffrages et du blâme, on tombera d'accord qu'au point de vue des exigences absolues de l'art, la critique y trouve à reprendre. Toute composition poétique exprime une idée, l'expose, la développe et tend dans toutes ses parties à produire un ensemble harmonieux; principe qui découle de l'essence même de la poésie et reste indépendant des lieux et des époques. Les troubadours, à part l'addition de l'envoi, suggestion de mode, l'observent d'ordinaire, ou plutôt, ils s'y conforment à leur insu. Nombre de chansons présentent une ordonnance, un agencement qui ne saurait être mieux combiné, ni plus digne d'éloges. Néanmoins il leur arrive fréquemment de contrevenir à cette unité, sans motif avoué et d'une façon tout-à-fait arbitraire. Peire Vidal interrompt d'érotiques considérations pour appeler les rois d'Espagne à la croisade contre les Maures. D'autres fois cette unité est complétement mise de côté, et notre Vidal coupe court à son

thème politique en se contentant de dire : « Parlons mainte-» nant de mon amie. » Mieux valait faire deux pièces. Mais on ne soupçonnait guère l'infraction aux préceptes de la poétique. La pièce prenait le nom de *sirventes canson,* et tout était dit.

Un autre défaut, mais uniquement sensible dans la chanson d'amour, c'est l'objectivité trop exclusive à laquelle s'astreint le poète. En pareil cas, l'art vous absout; mais quelle que soit l'habileté à varier les fils de la trame, à manier l'étoffe, on tombe inévitablement dans l'uniformité. Les Occitaniens ne s'occupent pas volontiers de l'objectif. Joies, souffrances, espoir, angoisses, en un mot les mouvements intimes de l'âme, voilà ce qu'ils veulent décrire ; mais du réel de la vie, de la nature, pas un mot, car leurs yeux ne discernent pas l'ingénieux moyen dont la poésie tire de si puissants effets. S'agit-il de dépeindre les attraits de la bien-aimée, de nous initier à ses façons d'agir? ils sont au plus sobres de détails; et, renonçant volontairement au riche assemblage de couleurs dont la réalité doterait leur palette, ils se bornent à ce qui touche immédiatement à leurs intérêts de cœur, au narré de quelque futile incident, fruit amer ou savoureux du caprice féminin. Toujours par suite du système, ils ont une disposition marquée à abdiquer leur individualité, à formuler leurs propres sentiments par la pensée d'autrui, à raconter ce qui n'a rien à faire avec leurs amours.

Le fait est qu'ils ne paraissent pas avoir compris le charme de la manière épique, ni soupçonné la diversité qu'elle pouvait introduire dans leurs créations. Car la romance est un des genres les moins cultivés par eux. Aussi quand elle se rencontre nous l'acceptons comme un bienfait. La romance où Marca-

brun console le veuvage anticipé de la fiancée du croisé; la ravissante aubade de Guiraut de Borneil; les naïves et délicieuses pastourelles de Guiraut Riquier, comme les ballades de Gœthe die Mühlerin (la meunière), anneaux délicatement ouvrés d'une même chaîne, font regretter que nos poètes n'aient pas multiplié leurs essais. Hé bien, là encore, les troubadours se produisant comme spectateurs ou interlocuteurs, obéissent à leur tendance habituelle. Se garder de l'objectif parait un parti pris. Au surplus, s'ils ont délaissé la chanson narrative, cela tient à leur position sociale. Poètes de cour et au service d'une noble dame, il s'agissait avant tout d'encenser la déité, d'entretenir incessamment le feu sacré sur le trépied. Tout acte étranger à ce but devait leur sembler un placement à fonds perdu; et peut-être faut-il attribuer à ce rôle obligé de sacrificateur, à cette gravitation continue autour de l'astre adoré, la préoccupation qui les arrêtait aux abords de la sphère de l'objectivité.

Ces réserves faites, on est à même d'apprécier en toute impartialité, l'éminence de la poésie occitanienne, de reconnaître tout ce qu'il y a d'habileté, de délicatesse, d'énergie, d'individualité dans l'art des troubadours. Là comme ailleurs, il faut étudier pour comprendre et jouir; il faut lire dans la langue originale; et, dès-lors, on tiendra compte de la forme. A elle seule elle est un mérite; car c'est tâche épineuse que de débarrasser l'idiome illettré de ses langes, en le dégageant du parler populaire, de le former à cette élocution relevée qui cesse d'être l'organe de la vie ordinaire. Le poète, à l'instar du lapidaire, taille et façonne un diamant brut.

Chez les troubadours, les formations de mots, les constructions

TABLE DES MATIÈRES.

FIN DE LA TABLE.

neuves témoignent à l'évidence d'un effort constant à ennoblir l'expression. Comparez la poésie à la prose contemporaine; vous serez convaincu. Ils apportent une application toute particulière à la forme technique, et c'est l'un des rayons de l'auréole; car tout ce qu'on peut attendre de facilité dans l'emploi savant de la rime, d'entente de l'art dans la structure de la strophe, ils nous le donnent; quant à se garder des puérilités métriques, l'écueil où leurs successeurs ont complètement échoué était trop voisin pour ne pas y toucher eux-mêmes. En résumé veut-on les estimer à leur taux ? qu'on se reporte en arrière du cycle provençal (1). Quels précédents, quels modèles s'offraient à l'imitation ? cela se réduit à des hymnes d'église, à des chansons populaires, à quelques monuments altromans. Y a-t-il matière à comparaison avec cette poésie occitanienne, si brillante et si rapide dans son développement qu'on dirait un de ces féeriques jardins, soudainement créés par le coup de baguette.

La mission du traducteur est remplie, pour cette fois, dirons-nous, car l'œuvre de coopération, si précieuse pour la France, se poursuit au-dela du Rhin. Nous avons à ajouter au recensement bibliographique donné naguère (2).

M. Massmann a publié l'*Eraclius* allemand, roman d'*Otte*, d'après les deux manuscrits de Munich et de Vienne, suivi du roman d'*Eracle*, par *Gauthier d'Arras*, d'après les deux manuscrits de Paris. (3). Dans les annotations qui ne comprennent pas

(1) Il en est des troubadours eux-mêmes, comme des divers genres de poésie qu'ils ont cultivés; ils sont quelque chose de nouveau, ils ne répètent plus des chants déja existants, ils créent, ils *trouvent*; de là leur nom. Ampère, hist. de la formation de la langue française, XX. (*Trad.*)

(2) Voyez l'avant-propos du traducteur, *Cours d'Amour*, p. 12 et 15.

(3) *Eraclius Deutsches und Franzosischcs Gedicht des zwolften jahrhunderts etc.* Quedlinburg und Leipzig. G. Basse, 1842.

moins de 25 feuilles, impression compacte, ce philologue établit que le poème allemand est incontestablement imité du français, et que son auteur *Otte* n'est autre que le célèbre chroniqueur, l'évêque *Otto de Freysigen*. Eu égard à Eracle, combattant l'opinion de Roquefort, adoptée par M. P. Paris, et celle de M. Jubinal, il cherche à démontrer que le Mécène du trouvère est Thibault V, comte de Blois, dit *li bon*, et non Thibault VI, et que le poème de Gauthier a dû être composé entre 1149 et 1187.

M. Adelbert Keller, l'éditeur du roman des sept sages, a fait paraître un recueil, fruit de ses pérégrinations en Italie (1); une copieuse série de specimen épiques et lyriques, dans l'idiome des trouvères, tirés des bibliothèques St.-Marc de Venise, Palais Ricardi à Florence, Vatican, Corsini, Barberini. Nous recommandons spécialement ce recueil.

M. Schulz (San Marte) a publié sa dissertation de l'influence des traditions gaëliques sur les littératures allemande, française et scandinave, couronnée par la Cymreigyddion Society d'Abergavenny, revue et augmentée (2).

M. Bekker, l'éditeur du *Fier-à-bras*, nous a donné le roman de *Flore et Blanceflore* (3), d'après le manuscrit de Paris et sur une copie du poète Uhland, — plus un recueil de chansons provençales, d'après un manuscrit (XV s.) de Wolfenbuttel (4), signalées par Ebert (ueberlieferungen zur Geschichte) comme chansons *religieuses*, *en patois limousin*. A ce propos rappelons une communication de M. le Mar-

(1) Romvart. *Beitrage sur Kunde Mittelalterlicher Dichtung aus italianischen Bibliotheken.* Mannheim fr. Bassermann. Paris, Jules Renouard, 1844.

(2) Die Arthur-Sage und die Marchen des rothen Buchs Von Hergest Quedlinburg und Leipzig, G. Basse, 1842.

(3) *Flore und Blanceflor Altfranzosischer Roman*, Berlin G. Reimer, 1844. On croyait qu'il existait un manuscrit de ce roman au Vatican; M. Keller n'a pu l'y découvrir.

(4) Dans les *mémoires* de l'Académie de Berlin.

quis de La Grange, dans le bulletin du comité des arts et des monuments. « Dans la Marche et le Limousin, il existe, » mais seulement dans la mémoire des vieillards, des » chants qui ont jusqu'à trois, quatre et cinq siècles d'exis- » tence ; les uns concernant l'histoire de France, et surtout » l'histoire locale ; les autres rentrant dans le genre moral. Ce » sont des aveugles surtout qui conservent ces chants, et qui » se refusent de les faire connaître quand ils savent qu'on les » écrit; c'est par la foi et la mémoire, et non par l'écriture, di- » sent-ils, qu'il faut les conserver ». Y aurait-il affinité entre les chansons traditionnelles, débitées par les arriéres petits-neveux des jongleurs limousins, et celles qui sont exhumées par le philologue berlinois ? C'est une recherche intéressante et que nous signalons à nos honorables collègues de la société des antiquaires de l'Ouest.

M. Ferdinand Wolf a écrit pour le *Conversation lexicon* un très-remarquable article sur la littérature française, depuis les croisades jusqu'à François Ier (1096 — 1515.) (1). Se proposant de reprendre ce travail et de le développer, M. Wolf nous a fait l'honneur de nous consulter. Nous l'engageons de tout notre pouvoir à donner suite à ce projet ; car, il nous l'écrit avec raison, c'est le premier essai d'histoire génétique et pragmatique de cette période littéraire de la France.

On le voit, quitte envers les troubadours, nous ne le sommes pas envers les trouvères. « Il importe d'autant plus à la France » de savoir au juste à quel point les médiévistes allemands ont » amené les critiques des compositions épiques du moyen-âge (2) » que d'une part on recherche dans l'épopée le souvenir des an-

(1) *Franzosische Nationalliteratur von der Zeiten der Kreuzzüge bis auf Franz. 1.*

(2) Lettre de M. P. Paris, au traducteur.

» ciens faits, de l'autre la preuve des synthèses mythologiques.» Et comment ne pas persévérer dans la voie, alors que MM. Villemain, Francisque Michel, Paulin Paris, Leroux de Lincy, Ampère, Jubinal, Le Glay, Dinaux, Wolf, Keller, Schulz nous prodiguent les encouragements; alors que l'Université de Bonn a sanctionné notre mission en nous décernant le titre envié de Docteur en philosophie. Nous poursuivrons, et notre main resterait constamment appliquée à cette trame, n'étaient d'autres devoirs. Notre temps fait époque par l'ubiquité des recherches. Un admirable mouvement archéologique réhabilite l'art monumental chrétien de nos pères, et fait justice du néo-grec et du néo-latin, legs profane des mythes sensualistes de l'antiquité. Nous nous sommes enrôlés sous la bannière des de Caumont et des Didron.

Et maintenant nous prenons congé de nos lecteurs sans nous dissimuler que pour notre travail, le mieux ne serait pas l'ennemi du bien.

Février 1845.

OUVRAGES

qui se trouvent chez les mêmes Libraires.

Brun-Lavainne. ROISIN. Franchises, lois et coutumes de la ville de Lille, ancien manuscrit à l'usage du siége échevinal de cette ville ; contenant un grand nombre de chartes et de titres historiques concernant la Flandre. Avec des notes et un glossaire. Lille 1842, in-4° cart. *(Tiré à 300 exemplaires).* 15 fr.

Le même ouvrage sur papier raisin blanc, *tiré à quatre exemplaires.* 40 fr.

— sur papier raisin rose, *tiré à trois exemplaires.* 40 fr.

— sur papier raisin chamois, *tiré à trois exemplaires.* 40 fr.

Brun-Lavainne. Atlas topographique et historique de la ville de Lille, de sa banlieue et de ses environs, depuis l'an mil jusqu'à nos jours, dressé sur les documents les plus authentiques. In-folio comprenant 13 feuilles de texte, 11 plans et 30 planches représentant des vues de monuments, sites, costumes, armoiries, sceaux, etc. rel. 100 fr.

— Le Palais de Rihour. *Lille* 1835, in-8° fig. 1 fr. 25 c.

Brun-Lavainne et Elie Brun. Les Sept Siéges de Lille, contenant les relations de ces siéges, appuyées des chartes, traités, capitulations et de tous les documents historiques qui s'y rattachent. *Lille* 1838, un vol. gr. in-8° orné de trois plans. 7 fr.

Brunzeel et Ed. Le Glay. Scènes historiques flamandes :

Bouchard d'Avesnes. *Lille* 1841, 1 vol. grand in-18. 1 fr. 50 c.

Schild-en-Vriend, 1302-1303. Charles-le-Mauvais, 1356-1386. *Lille* 1841, 1 vol. gr. in-18. 1 fr. 50 c.

Catalogue de la bibliothèque de Lille. Sciences et Arts *Lille* 1839. in-8°. 6 fr.

— Belles-Lettres. *Lille* 1841, in-8°. 6 fr.

Clément (P.) Histoire de la Flandre depuis l'invasion romaine jusqu'au XIXe siècle. *Lille* 1836, in-18. 50 c.

De Cottignies dit Brulé-Maison, Etrennes tourquennoises et lilloises, ou recueil de chansons plaisantes et facétieuses en patois de Lille, 2 vol. in-32. rel. 2 fr.

Demeunynck et Devaux. Annuaire statistique du département du Nord, *Lille, Danel,* 1829-1845, 17 vol. in-8°, cartes. Prix de chaque volume. 5 fr.

De Smyttere. Topographie historique, physique, statistique et médicale de la ville et des environs de Cassel. Un vol. in-8° orné de cartes et vues. 5 fr.

Duthillœul (H. R.) Bibliographie Douaisienne, ou catalogue historique et raisonné des livres imprimés à Douai, depuis l'année 1563 jusqu'à nos jours, avec des notes bibliographiques et littéraires. Nouvelle édition. *Douai, Adam,* 1842, gr. in-8°. 7 fr. 50 c.

Hécart (G. A. J.) Dictionnaire rouchi-français, 3e édition, *Valenciennes* 1834, in-8°. 6 fr.

Lebon. Mémoires sur la bataille de Bouvines en 1214. *Lille* 1835, gr. in-8°, carte. 2 fr.

Le Glay. Mémoire sur les bibliothèques publiques et les principales particulières du département du Nord. *Lille* 1841, grand in-8°. 10 fr.

— Notice sur les archives de la chambre des comptes de Lille, 1835, broch. in-8°. 75 c.

— Nouveau programme d'études historiques et archéologiques sur le département du Nord. *Lille* 1836, grand in-18. 2 fr.

Le Glay (Ed.) Chronique rimée des troubles de Flandres, à la fin du XIVe siècle, suivie de documents relatifs à ces troubles, publiée d'après un manuscrit inédit. *Lille* 1842, in-8°. *Tirée à 125 exemplaires.* 7 fr.

— Fragments d'Epopées romanes du XIIe siècle. *Lille* 1838, un vol. in-8, pap. fort. 5 fr.

— Histoire de Jeanne de Constantinople, comtesse de Flandre et de Hainaut, *Lille* 1841, in-8°. 4 fr.

— Histoire des Comtes de Flandres, 2 beaux et forts vol. in-8°. 15 fr.

Desmazières (J. B. H. J.). Agrostographie des départements du nord de la France, ou analyse et description de toutes les graminées qui croissent naturellement ou que l'on cultive généralement dans ces départem. *Lille* 1812, in 8°. 3 fr.

Devereux. Dictionnaire français-anglais des idiotismes les plus usités, contenant les principales difficultés et règles de syntaxe de la langue anglaise, suivi de thèmes destinés à en rendre l'application familière, in-16 cart. 2 fr.

Legrand (P.). Etudes sur la législation militaire et sur la jurisprudence des conseils de guerre et de révision, avec les principaux arrêts de cassation sur la matière, suivies du projet de loi sur le code pénal militaire amendé par la chambre des pairs, in-8°. 5 fr.

Lenglet. Histoire de l'Europe et des colonies européennes, depuis la guerre de sept ans jusqu'à la révolution de 1830. *Douai* 1837—1840, 6 vol. in-8°. 30 fr.

Lestiboudois (F. J). Botanographie universelle, ou tableaux des végé aux, 2 vol. in 8°. 10 fr.

Lestiboudois (Th.). Botanographie élémentaire, ou principe de botanique, d'anatomie et de physiologie végétale, in-8°. 7 fr.

— Botanographie Belgique, ou Flore du nord de la France et de la Belgique proprement dite, ouvrage disposé selon la méthode naturelle, contenant les tableaux analytiques de F. J. Lestiboudois, la description des plantes qui croissent spontanément ou qu'on cultive généralement dans l'ancienne province Belgique, leurs localités, leurs propriétés, l'indication des temps de leur floraison, la relation de leurs figures, 2 vol. in-8°. 14 fr.

— Etudes sur l'anatomie et la physiologie des végétaux, in-8°, avec 235 planches. 6 fr.

Marquet-Vasselot. Ecole des condamnés, conférences sur la moralité des lois pénales, 2 vol. in-8°. 15 fr.

— Examen historique et critique des diverses théories pénitentiaires ramenées à une unité de système applicable à la France, 3 vol. in-8°. 18 fr.

Martin (N.). Fragments du livre des harmonies de la famille et de l'humanité, in-8° gr. raisin. 6 fr.

Mullié. Fastes de la France, ou tableaux chronologiques, synchroniques et géographiques de l'histoire de France, depuis l'établissement des Francs dans les Gaules jusqu'à nos jours, indiquant les événements politiques, les progrès de la civilisation et les hommes célèbres de chaque règne, 4e édition, un vol. in-folio, papier raisin, orné de 8 cartes lithographiées, d'un frontispice et d'un titre gravé; rel. 25 fr.

— Manuel mythologique, ou théogonie des Grecs comparée à l'histoire, in-12. 2 fr.

Paradis. Tableaux synoptiques et chronologiques de géographie, in-folio, papier raisin, ornés d'un beau frontispice dessiné par Lallou et gravé sur pierre par Jouvenel fils, cart. 7 fr. 50 c.

Imp. de Vanackere, à Lille.





